

KARL WITH
**BUDDHISTISCHE
PLASTIK IN JAPAN**



**KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO
IN WIEN**



THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

WITH, BUDDHISTISCHE PLASTIK IN JAPAN

BUDDHISTISCHE PLASTIK IN JAPAN

BIS IN DEN BEGINN DES 8. JAHRHUNDERTS N. CHR.

HERAUSGEGEBEN VON
KARL WITH

MIT 230 TAFELN

NACH 270 EIGENEN AUFNAHMEN DES HERAUSGEBERS

ZWEITE AUFLAGE



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.
G. M. B. H. IN WIEN

Die 1. Auflage erschien als Band XI der Arbeiten des
kunsthistorischen Institutes der Wiener Universität
(Lehrkanzel Strzygowski). Die Tafeln wurden nach
eigenen photographischen Aufnahmen des Verfassers
hergestellt. — Alle Rechte vorbehalten.

Copyright by Kunstverlag Anton Schroll & Co.,
G. m. b. H., Wien 1919.

Druck von A. Wohlfeld in Magdeburg.

Art
Library

* 105
1887
JUN 21
1887

KARL ERNST OSTHAUS UND
OSKAR VONWILLER
DEN FREUNDEN UND HELFERN
ZU EIGEN

VORWORT

Die 2. Auflage wiederholt die Abbildungen der ersten, allerdings in einer veränderten Reihenfolge, beschränkt den Text aber auf eine zusammenfassende Einleitung, die Aufstellung, Geschichte, Entwicklung, Gestaltung, Stimmung und Bedeutung der Werke behandelt. Dem, der Augen hat zu sehen und ein Herz hat zu genießen, wird die textliche Beschränkung nur recht sein.

Im übrigen wiederhole ich den Dank, den ich Oskar Vonwiller als dem Schutzpatron dieser Arbeit zolle. Bei der ersten Auflage waren mir vom Kunsthistorischen Institut der Universität Wien Herr Hofrat Strzygowski, Herr Dr. Glück, Frl. Dr. Th. Klee, sowie die Herren C. W. Stern, Wien, und Dr. Smidt, Bremen, behilflich. Wertvolle Hilfe und Unterstützung während meines Aufenthaltes in Japan verdanke ich der ehemaligen Österreichischen Gesandtschaft in Tokyo, dem Kais. japanischen Ministerium des Innern, dem Kais. japanischen Unterrichtsministerium, den Museumsleitungen in Tokyo, Kyoto und Nara, sowie Herrn Professor E. Grosse, den Herren Nakamura in Kyoto und Tamai in Nara und Fumi Yoshida. Wertvolle Verbesserungen und Unterstützung beim Korrekturlesen für die 2. Auflage verdanke ich Herrn Dr. Smidt in Bremen.

Zum Unterschied zu den Tafeln sind die Bilder auf den Tafeln 223—230 als Abbildungen (Abb.) bezeichnet.

Berlin, im Februar 1920

Dr. Karl With

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Vorwort zur 2. Auflage	7
Verzeichnis der Tafeln	9
Verzeichnis der Abbildungen	10
I. Lokale Notizen; Art der Aufstellung der Bildwerke	11
II. Die historischen Verhältnisse	16
III. Das System des Mahâyâna-Buddhismus; die künstlerischen Haupttypen	25
IV. Die Formprobleme und ihre Entwicklung	43
Erste Hälfte des 7. Jahrhunderts	
1. Der Toristil, Tafel 1—37	47
2. Der koreanische Stil, Tafel 38—65	54
3. Der chinesische Mischstil, Tafel 66—85	58
4. Der reife Suikostil, Tafel 86—115	63
Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts	
5. Der Taikwastil, Tafel 116—128	70
6. Der chinesische Tangstil der Hakuhozeit, Tafel 129—155	74
7. Der archaisierende Hakuhostil, Tafel 156—187	83
Erste Hälfte des 8. Jahrhunderts	
8. Der Wadostil und der frühe Tempyostil, Tafel 188—222	87

VERZEICHNIS DER TAFELN

Horyuji-Kondo:	Tafel
Shakatrinität	1—5
Baldachin	6
Vogel vom Baldachin	7—9
Sitzende Figur vom Baldachin	10—12
Horinji:	
Yakushi	13—17
Horyuji-Kondo:	
Shaka	18
Amida	19
Horyuji-Yumedono:	
Kwannon	20—21
Horyuji-Kura:	
Bodhisattva	22—26
Museum Nara:	
Shakatrinität	27—29
Museum Tokyo:	
Shaka	30—31
Shakatrinität	32—33
Bosatsu	34—35
Horyuji:	
Nyoirinkwannon	36—37
Kokuzo	38—44
Horyuji-Kondo:	
Komokuten	45—48
Tamonten	49
Jikotuten	50
Zochoten	51—53
Museum Nara:	
Tamonten	54
Horyuji:	
Kwannon	55
Museum Tokyo:	
Kwannon	56
Rückansichten	
zu Figuren Tafel 55 und 56	57
Horyuji:	
Kwannon	58—59
Kwanshinji:	
Kwannon	60—61
Horinji:	
Kokuzo	62—65

Horyuji-Kondo:	Tafel
Kwannon	66—68
„	69—70
„	71—73
Museum Tokyo:	
Kwannon	74
Shaka	75
Nyoirin	76—77
Kwannon	78
Horyuji:	
Bodhisattva	79
Jatasan:	
Nyoirin	80—81
Daigoji:	
Kacyapa-Buddha	82—85
Horyuji-Kura:	
Gakko	86—89
Nikko	90—93
Fugen	94—97
Monju	98—101
Bodhisattva	102—103
„	104—108
Museum Nara:	
Bodhisattva	109
Chuguji:	
Nyoirin	110—115
Museum Tokyo:	
Bodhisattva	116—117
„	118—120
Museum Tokyo:	
Nyoirin	121—123
Koryuji:	
Hokan Nyoirin	124—128
Yakushiji-Kondo:	
Shokwannon des To-indo	129—131
Horyuji-Kondo:	
Yumehigaikwannon	132—133
Yakushiji-Kondo:	
Yakushitrinität	134—147
Yakushiji-Kodo:	
Mittelfigur einer Trinität	148—149
Gakko	150

Yakushiji-Kodo:	Tafel
Nikko	151
Kanimanji:	
Shaka	152—155
Museum Tokyo:	
Amida	156
Kwannon und Seishi	157
Horyuji-Kondo:	
Amidatrinität	158—165
Shinyakushiji:	
Yakushi	166—168
Horyuji-Kondo:	
Kwannon	169—173
Nara:	
Yakushi	174
Museum Tokyo:	
Shaka	175
Shogunji:	
Nyoirinkwannon	176—177
Todaiji-Nara:	
Nyoirinkwannon	178
Okadera:	
Nyoirinkwannon	179—181

Nara:	Tafel
Bodhisattva	182—184
Koriyama:	
Bodhisattva	185
Nara:	
Kwannon	186—187
Horyuji-To:	
Tonfiguren	188—199
Kwanshinji:	
Ashuku Bosatsu	200
Museum Tokyo:	
Nyoirinkwannon	201
Horyuji:	
Bonten	202—206
Taishakuten	207—209
Relief	210—211
Nara:	
Kwannon	212
Koryuji:	
Hokei Nyoirin	213—215
Horyuji-Dempodo:	
Amidatrinität	216—222

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN AUF TAFEL 223—230

Horyuji:	Abb.
Chumon	1
To	2
Kondo	3
Museum Folkwang:	
Shotoku Taishi	4—5
Museum Tokyo:	
2 Statuetten	6
Kwannon	7
Shaka	8
Kwannon	9
Nyoirin	10
„	11
Shirakawamura:	
Ashuku Butsu	12
Museum Tokyo:	
Shokwannon	13
Bodhisattva	14
Shokwannon	15

Museum Tokyo:	Abb.
Kwannon	16
„	17
Bodhisattva	18
Kwannon	19
Kakurinji:	
Kwannon	20
Museum Tokyo:	
Kwannon	21
Horyuji-To:	
2 Tonfiguren	22
Nara:	
Shokwannon	23
Museum Tokyo:	
Kwannon	24
Shaka	25
Nara:	
Nyoirin (Fälschung)	26
Bodhisattva (Fälschung)	27

·I· Werke der Plastik haben, abgesehen von der genrehaften Kleinkunst jüngerer Zeit, keinen Raum im japanischen Leben, weder im privaten noch im öffentlichen. Das japanische Bürgerhaus bietet keine Aufstellungsmöglichkeiten für figürliche Werke. Diese Tatsache drückt insofern ein ästhetisches Verhalten aus, als man im japanischen Hause von vornherein keine derartigen Möglichkeiten schuf, das heißt, man verhielt sich der Plastik gegenüber durchaus uninteressiert. Die einzig feststehende Wand eines japanischen Zimmers mit seiner Bildnische, dem Tokonoma, bietet nur Platz zum Aufhängen eines Bildes, zum Aufstellen einiger dekorativer Gegenstände und zum Aufbewahren von Schreibzeug und Kleinigkeiten. Und tatsächlich würde eine figürliche Plastik in den verhaltenen Einklang einer japanischen Raumstimmung nicht hineinpassen. Der ästhetisierende Geschmack, verbunden mit einer bürgerlichen Lebenshaltung, schließt jedes Zur-Schau-Stellen religiöser Werke aus. Was an solchen und damit an Werken figürlicher Kleinplastik im japanischen Haushalte sich vorfindet — und sie sind in jedem Haus zu finden —, steht in einer dunklen Ecke abseits in einem Altarschrein. Die Einstellung diesen Plastiken gegenüber verdeutlicht die Äußerung eines Japaners, der zu mir sagte: „Buddhas schaut man nicht an, sondern betet man an“, und dabei schlug er die Hände ein paarmal zusammen und verneigte sich. So ist in all diesen kleinen Werken weder eine künstlerische Tradition noch irgendein Eigenleben zu spüren. Sie sind Formen, Buchstaben, Symbole für die gläubige Andacht, haben aber mit Kunst nichts mehr zutun. Man darf die schematische Leere dieser Gegenstände des Kultes nicht der strengen Verschllossenheit archaischer Werke nahe rücken. Die plastische Begabung des Volkes lebt sich restlos in den Gegenständen des Handwerks, vor allem der Keramik und der Kleinschnitzerei aus; in diesen Gegenständen entfaltet sich ein sagenhafter Reichtum, vollendetes Können und zauberhafte Phantasie. Der Träger dieser Kultur ist und war ein gesichertes, hochentwickeltes Bürgertum; in seinen Kreisen ist eine bildplastische Kunst nie heimisch gewesen.

Ebensowenig plastische Aufgaben wie das bürgerliche Leben stellte das öffentliche. Es gibt in Japan keine Städtebaukunst, weil jedes japanische Haus sein Gesicht nach innen kehrt und gewissermaßen nur mit dem Rücken sich

nach der Straße wendet. Die japanische Bauart, die das Haus nach allen Seiten offen in den Garten hineinstellt oder aber, wie in den Geschäftsstraßen, die Stirnseite in die Straße hineinwachsen läßt, bietet gar keine Gelegenheit zur Ausbildung einer Fassade oder Häuserflucht. So wenig es aber diese gibt, kann es demnach Plätze geben; ich meine damit von der umgebenden Architektur gebildete Räume. Es gibt also auch keine Denkmäler. So fehlen von vornherein die Voraussetzungen für eine monumentale bürgerliche Plastik. Die japanische Archäologie schließt alle architektonische Plastik, öffentliche Denkmalplastik und solche bürgerlicher Inhalte aus; lediglich die Friedhofkunst enthält Werke figürlicher Plastik, meist allerdings in nur ausdruckslosen Steinbildern, die aber auf den Besitz einer älteren religiösen Plastik hinweisen. Der Träger dieser alten kirchlichen Kunst war die buddhistische Geistlichkeit oder die Aristokratie, die im buddhistischen Geiste dachte und lebte.

So liegt alles plastische Schaffen im buddhistischen Glauben verankert, aus dem es seine Gestalten und Ideen empfangen hat. Diese Kunst blieb ausschließlich eine religiöse, und über den Rahmen einer überweltlichen Formsetzung ist sie nicht hinausgegangen, es sei denn in den Darstellungen von Priestern oder menschlichen Figuren, die im Kulte eine Rolle spielten; aber auch hier nur im Sinne persönlicherer Fassung eines religiösen oder kultlichen Motives. Heute lebt diese Kunst abgesondert vom ästhetischen Bewußtsein der Bürger und Städter recht einsam in den Tempeln, die in der Provinz Yamashiro und Yamato, dem Herzen der Kultur Japans, von alters her verstreut liegen: Wahre Schatzhäuser, die den ganzen Reichtum dieser alten Kunst bergen und hüten, stille Denkmale einer Zeit glühender Kraft und gläubiger Welterkenntnis. Die älteren, mehr abgelegenen in ruhigen Landteilen, mitten unter Reisfeldern; vom 8. Jahrhundert ab finden wir die Hauptstätten in oder in der Nähe von Städten, deren Gründung oder Blüte in die betreffenden Epochen fällt: Nara, Kyoto, Kamakura, Yedo, wo ihre alte Stille oft zerrissen und überwältigt wird vom Getriebe einer eiligeren und geschäftigeren Zeit.

Der Haupttempel der frühesten Zeit ist Horyuji, in der Nähe eines kleinen Dorfes gleichen Namens, das jetzt Bahnstation der Linie Nara-Osaka ist; eine ehrwürdige Kultstätte, die in ihren Hauptgebäuden noch originale Arbeit der Gründerzeit aufweist. Das Kloster Horyuji wurde 586 n. Chr. von Yomei Tenno gelobt und 607 durch Suiko Tenno errichtet, soll aber 670 durch einen Brand zum größten Teil vernichtet worden sein. Wie das verlassene Tal eines alten

Kulturstromes liegt es heute da. Die Gunst reicher Gaben und Gebete hat es anderen Tempeln, die sich enger dem städtischen Leben einreihen, überlassen müssen. Nur die Landbevölkerung der Umgebung oder Pilger, die im weißen Kittel, mit Strohhut und Jizostab Sommerszeit von Tempel zu Tempel ziehen, finden sich hier wohl zusammen. Auch der Schwarm kaltherziger und kluger Reisender, die die Tempel Kyotos und Naras überfluten, bleiben dieser Stätte meist fern. Wer aber die Bildwerke der frühen Zeit in all ihrer Wunderhaftigkeit begreifen will, wer in den Bann dieser großen Gedanken eintreten möchte, für den bleibt Horyuji der Ort, wo der alte Geist am unmittelbarsten und reichsten zu ihm spricht. Hier liegt ein Stück alter Kultur Asiens noch offen vor uns, berührt sich unsere Zeit mit einer Jahrhunderte überlebten Vergangenheit, die wohl schläft und keine lebendigen Geburten mehr zeitigt, doch noch nicht vom eisernen Netz des 20. Jahrhunderts gefesselt ist.

Eine niedere, überdachte Ummauerung umzieht den ausgedehnten Tempelbereich. Durch ein fünfsäuliges Tor (Abb. 1) mündet die Allee, die aus dem Dorfe auf den Tempel zuführt und an Priester- und Klostergebäuden vorbeileitet, in einen inneren Bezirk, wiederum von einer Mauer umgürtet, ein. Die Hauptaxe führt über den Hofplatz hinweg auf das Kodo zu, einem Bau aus dem 8. Jahrhundert, der an der Rückwand der Mauer anschließt. Rechts von der Blickrichtung des Eintretenden steht das Kondo (Abb. 3), die goldene Halle, links die Pagode (Abb. 2), die zusammen mit dem Tor die ältesten Tempelbauten Japans darstellen. Nur die äußeren Umgänge sind eine entstellende Zutat aus späterer Zeit, ohne jedoch den freien Rhythmus dieser aufwachsenden beweglichen Architektur ganz zu ersticken. Beide Gebäude stehen im Gegensatz zum Kodo, das mehr wie eine Kulisse den Durchblick abschließt, frei im Raum und sind nach allen vier Seiten hin als architektonische Freikörper durchgebildet. Kondo und Pagode sind durch einen steinernen Sockel vom Boden gelöst, zu dem von den vier Seiten aus flache Treppen hinaufführen. Der Gebäudekern ist schmal zusammengefaßt und läßt einen breiten, äußeren Umgang auf dem Sockel stehen, der durch die ausladende Schwingung des Daches überragt wird. Das weckt den Eindruck wie von mächtigen Pflanzen, die aus schmalem Schaft aufwachsen und ihre großen bewegten Blütenblätter entfalten. Die Holzsäulen, rot bemalt und mit Meißel, nicht mit Hobel, bearbeitet, sind nach oben und unten verjüngt, als ob auch in ihnen ein verhaltener Atem lebte. Vielfache Überschneidungen, vor allem durch die geneigten Linien der gestaffelten Dächer, lösen immer

neue Harmonien aus. Das gibt ihrer Körperlichkeit, die durch den flächigen, kleinen Hofraum noch gesteigert wird, eine ganz in sich verharrende feierliche Bewegtheit. Wie ein Riesenschiff mit ruhigen Segeln dahingleitend liegt das Kondo da, rot und dunkel in der glühenden hellen Sonne.

Der Innenraum ist ähnlich dem äußeren Grundriß gegliedert: eine einzige Halle, deren Boden bis auf einen schmalen Umgang von einem steinernen Podium ausgefüllt ist. Entsprechend den vier äußeren Treppen sind die Wände nach außen hin geöffnet, die Öffnungen jedoch von gitterartigen Türen verstellt. Die festen Teile der Wände sind mit Fresken geschmückt. Diese japanischen Tempel der alten Zeit sind keine Versammlungsräume; sie sind nur Obdach für die Bildwerke. Der Laie hat keinen Zutritt in diese heiligen Wohnungen; nur die Priester versehen im Innern ihren zeremoniellen Dienst; der Beter bleibt draußen vor dem Gittertor stehen unter dem weiten Dach, das Schatten gewährt; im Rücken die lautlose Sonnenglut, schaut er in die halbdunkle Kühle, aus der die Bilder ihm wie ferne Visionen entgentauchen.

Auf dem steinernen Sockel der goldenen Halle des Horyuji wächst ein wahrer Märchenwald von Götterbildern. Der Haupttür zugewendet steht im fahlen Widerschein des gebrochenen Tageslichtes das gewaltige Werk der Shakatrinität (Tafel 1), links und rechts davon eine Shaka- bzw. Amida-gestalt (Tafel 18, 19), die sich dem Hauptwerke im Ausdruck und Aufbau anschließen. Alle drei Werke sind begleitet von je einem Paar ernster und schwerer Bodhisattvagestalten (Tafel 66—70); der entgegengesetzten Tür zu steht ein hoher Schrein mit einer kleinen, von heiterem Ornament umspinnenen Paradiesesgruppe des Amida (Tafel 158). In den Ecken des Sockels stehen die vier Himmelswächter, wahrhaft überlegene, ernste Rittergestalten (Tafel 45 bis 53). Die schlanke Hoheit der Gestalt Tafel 38 aber muß man heute entbehren, da sie die stille Geborgenheit ihrer alten Heimat im Kondo hat vertauschen müssen mit einem harten, unerbittlich faden Glaskasten im Museum von Nara. Die anderen Bildwerke — mit Ausnahme des wertvollen Tamamushischreines und der goldenschimmernden Lackfiguren (Tafel 102, 104) — sind alle aus jüngerer Zeit und stehen wohl mehr oder weniger zufällig hier. Von der dunklen Decke herab hängen drei Baldachine (Tafel 6), mit Wundervögeln und kleinen musizierenden Engelfiguren, mit bunten Glasschnüren und gemalten Ornamenten geschmückt (Tafel 7—12). Schmale Altäre stehen im Umgang vor den Bildwerken, jetzt zum Teil mit leider recht herzlosem Wirrwarr von Kultgeräten bestanden, unter denen nur die kleinen zarten Bronzeschalen von

gewinnender Form sind. Aber weder die äußeren baulichen Zutaten aus späterer Zeit, noch das Angehäuftsein der Bildwerke aus vielen Jahrhunderten vermag den seltsamen Zauber zu zerreißen, der um das Kondo des Horyuji liegt. Kein lauter Ton, der in die kühle Dämmerung des Innern eindringt, keine laute Bewegung, die die versonnene Stille, die in den Gestalten wie in einem Dickicht lebt, zerreißt. Eingewiegt von der Melodie eines weltgeborgenen Lächelns und eingebettet in die tiefe Barmherzigkeit stiller Erlöstheit, scheint alles wie durch einen milden Zauber gedämpft: die weichen Maserungen des nachgedunkelten Holzes, die gewaltige Hoheit der ernsten Säulen, die matten Reflexe auf den bronzenen Leibern, das Spiel goldiger Töne auf glänzend schwarzem Lack, die magische Seligkeit der vom Banne mystischer Formeln umwobenen Hände, die unbeschwerte Kraft gewaltiger Brüste, Schultern und Kniee — und über allem die ferne Hoheit der weltüberlebten Gesichter, deren Erinnerung noch wie ein friedliches und segensvolles Heilmittel ist.

Der Haupttempel der auf die Suikozeit folgenden Hakuhozeit ist der Yakushiji, in der Nähe von Nara gelegen. Leider ist hier die Anlage in ihrer ursprünglichen Gesamtheit verfallen, und die Notdurft des Lebens hat die alte heitere Feierlichkeit in die Elegie eines zu Ende geträumten Traumes umgewandelt. Es stehen in der Hauptsache nur noch das Kondo, das Kodo und die breite Pagode. Die Gebäudeanordnung ist eine andere als im Horyuji; nicht wie zu einem Strauß oder Stern zusammengefaßt, sondern Kondo und Kodo gleichförmig mit dem Gesicht sich gegenübergestellt, in der Mitte ein kleiner Lotusweiher und die Pagode abseits zur Seite gerückt; alles das weniger straff, locker und weich zusammengefügt. Die beiden Kultgebäude sind länglicher im Grundriß als das Kondo des Horyuji, auf eine vorherrschende Stirnwand hin gebildet, die sich in ihrer Breite nach dem Hofe zu öffnet und in einer Überdachung ausläuft. Auch das Innere ist nicht mehr durch einen zentralen Sockel verstellt, sondern ein länglicher Marmorblock ist gegen die Rückwand gestellt, und läßt vorn einen breiteren Umgang stehen, schon fast einem kleinen Platz gleichend, der sich vor dem Podium ausbreitet. Im Kondo steht die zu drei monumentalen Einzelgestalten auseinandergezogene Trinität des Medizinbuddha Yakushi mit Gakko und Nikko, den Mond- und Sonnenglanz symbolisierenden Begleitfiguren (Tafel 134); daneben die nach dem früheren Aufenthaltsraum so benannte To-indo Kwannon (Tafel 129). Die Heiligenscheine dieser Figuren sind neu und wirken in ihrer starken bewegten Vergoldung allzu laut und erdrückend. Die Raumstimmung als solche ist heller

und nüchterner als im Horyuji. Das gegenüberliegende Kodo birgt eine weitere Figurengruppe, die aber an künstlerischer Formenergie weit zurückbleibt (Tafel 148—151). So gewaltig auch die Kraft und die wogende Ruhe der Yakushigruppe ist, so vermißt man doch schmerzlich die große ehrfürchtige Stille, die im Horyuji so lebendig geblieben ist und einer langsam gewachsenen Patina gleicht. Die übrigen Tempel, die Bildwerke aus dieser Frühzeit beherbergen oder besaßen, wie der Horinji (Tafel 13), Daigoji (Tafel 82), Kanimanji (Tafel 152), Shinyakushiji sind heute nur noch kleine Dorftempel, die meist entlegen von den großen Straßen liegen; harmlose und beschaulich vergnügte Plätze, an denen Kinder spielen, deren Höfe in Reisfelder oder kleine Gärten sich verwandelten, wo ein Priester heute gelassen und etwas entfremdet Staub die alte Zeit bedecken läßt. Erst die großen prächtigen Stadttempel aus späteren Zeiten vermitteln wieder einen einheitlich lebendigen Eindruck. Im Chuguji jedoch, dem Nonnenkloster, das am Horyuji angrenzt, waltet auch heute noch der Zauber lebendiger Anteilnahme, die das schöne Bild der Nyoirin Kwannon (Tafel 110) umgibt. Ein sauberer, heller Tempelraum, vielfache Spiegelung von Bronze, Holz, Blumen und Lack, ein zartes grünetöntes Gartenlicht hinter papierbespannten Wänden her, Weihrauchduft und wie in einer Kinderstube eine Unzahl von kleinen Gefäßen, Vasen und Gerät, von Bildern, Stoffen und buntem Schmuck. In einem Schrein an der Wand thront die Nyoirin Kwannon, ein Werk, das wie ein Preislied auf die Stille und die Geborgenheit eines übermenschlichen Friedens wirkt. Und wer den kleinen Nonnen zugehört hat, wie sie um diese Gestalt wie um eine große Mutter und zugleich wie um ein kleines geliebtes Kind besorgt sind, sie zärtlich hüten und mit Blumen und Lichtern umkränzen, wie alle ihre Bewegungen durch den anmutigen Reiz eines kindlichen Lächelns und den Ernst einer wunschlosen Liebe verklärt werden, der fühlt einen Abglanz der dämonischen Ruhe und der göttlichen Barmherzigkeit, deren Zeuge diese nachdenklich heitere Gestalt ist. Und die Worte Rodins erhalten für uns kluge Westeuropäer einen eindringlichen Klang: „Sind wir wirklich so weit herabgekommen, daß wir widerstandslos den großen mystischen Vogel davonfliegen lassen?“

Das Entscheidende in der Art der Aufstellung all dieser Bildwerke liegt in dem Verhältnis von innen und außen. Immer ist das Bildwerk aus der Umgebung losgelöst, gewissermaßen vom irdischen Alltag abgetrennt und in eine eigene Sphäre, eben die, die es verkörpert, entrückt und hat keine formalen Beziehungen zum Beschauer. Schon dieses Verhältnis drückt in

sich aus, daß für die Andacht der Menge alle rein ästhetischen Wechselbeziehungen ausgeschaltet bleiben, wobei natürlich nicht gesagt sein soll, daß diese Werke die Menge etwa nicht menschlich tief ergriffen hätten. In den kleinen Tempelbauten, besonders in denen, die zentral angelegt sind, wie im Yumedono, der Halle des Traumes, einem kleinen achteckigen Tempel aus dem Horyuji-Bezirk, wird die Figur meistens in einem Schrein verwahrt, der nur an Feiertagen geöffnet wird, wo man hinter kostbaren Tüchern die Heiligengestalt mehr ahnt als sieht (Tafel 20). Diese Bildwerke leben in ihrer eigenen Welt. Wie die Tempelhallen durch steinerne Sockel vom Boden abgelöst sind, so bildet im Innern das steinerne Podium, oft noch von einem niedrigen Geländer eingezäunt, wiederum eine besondere Schicht für die Götterbilder, und die Göttergestalten als solche wiederum stehen auf eigenen Lotussockeln oder werden durch breite Thronsockel weit in die Höhe hinauf entrückt. Der Beter aber, der vom Hofe her die Treppen zum Tempelsockel hinansteigt, macht vor dem Einlaßtor halt, und nur Gedanken und Gebet begleiten die mächtige Staffelung, in der im Innern sich die Gottgestalten auftürmen.

Dadurch, daß diese Kunstwerke nur dem religiösen Leben angehören, Objekte des Kultes waren und immer blieben, blieb auch ihre Pflege und Obhut ganz in den Händen der Priesterschaft. Kein bürgerlich-ästhetisches Interesse hat so diese Werke jemals begehrt; als heiligen Dingen war ihnen eine sorgfältige Hut durch die Jahrhunderte hindurch gesichert. Nur Erdbeben, Stürme, Kriege und die ständig drohende Feuergefahr haben den ursprünglichen Besitz verringern können. Erst in der modernen Zeit drohte der Bestand zu verfallen, als in Japan eine unheilvolle, gegen alles Herkommen gerichtete Strömung das Gefühl für Verantwortung und damit jedes Verständnis zugrunde zu richten drohte. Selbstbesinnung aber und Maßnahmen der Regierung beugten der Verschleuderung und Entwurzelung noch in letzter Stunde vor und sicherten den alten Werken ihre angestammte Heimat.

*

*

*

·II· Die Reihe der künstlerischen Denkmäler Japans beginnt mit jenem Hauptwerk des Horyuji, der Trinität, die inschriftlich von Toribusshis Hand stammt und zum Gedenken des Shotoku Taishi im Jahre 623 n. Chr. errichtet wurde (Tafel I). Die Fülle der Werke aber, die aus derselben Zeit erhalten sind, bezeugt, daß Toribusshis Werk nicht etwa vereinzelt dasteht, sondern durchaus das Symptom einer allgemeinen Gesinnung ist. Die stilistische Entwicklung, deren fortlaufende Kette durch alle späteren Jahrhunderte zu verfolgen ist, nimmt hier ihren Ausgang. Mit den Werken des 7. Jahrhunderts aber bricht die Reihe ab; vor den Werken Toribusshis müssen wir haltmachen. So steht am Anfang der Kunst, die wir auf japanischem Boden vorfinden, ein Werk, dessen Meisterschaft bereits einen Höhepunkt bedeutet, sozusagen das Axiom eines ausgereiften Kunstwollens ist. Stilistische Rückschlüsse auf eine vielleicht verlorengegangene Kunst sind nicht möglich, wie etwa in Indien, wo die ältesten erhaltenen Denkmäler auf eine vorangegangene Kunst verweisen, die aber zugrunde ging, da ihre Denkmäler in Holz ausgeführt waren. Gegen eine solche Annahme aber sprechen auch alle kulturellen Verhältnisse der älteren Vergangenheit Japans. Die vorgeschichtlichen Altertümer, Stein- und Hügelgräber mit Beigaben von Schmuck, Waffen und Gerät, auch steinerne Grabfiguren, enthalten nichts, was nicht für jede Urzeit typisch wäre und stehen in keiner Verbindung zu den historischen Denkmälern. Diese vorgeschichtliche Zeit Japans wird kulturell durchaus bestimmt durch den sogenannten Shintoismus, eine Benennung, die erst in späterer Zeit zur Unterscheidung anderer Gesittung aufkam. Der Volksglaube, als der sich der Shintoismus darstellt, ist das einzige Kulturelement, das sich durch die ganze Geistesgeschichte Japans, wenn auch unter mannigfachen Veränderungen, hindurchzieht. In ihm drückt das rein japanische Empfinden, besonders das der älteren Zeit, sich aus. Shinto ist der „Weg der Götter“. Dieser Religionsbegriff aber ist nicht das Abbild einer die Gesamtheit der Erscheinungen verursachenden Gottheit, nicht die unendliche Idee der Erlösung des Endlichen, sondern bedeutet eine in aller belebten Natur wohnende Geisterwelt, die mit dem menschlichen Leben aufs engste verbunden ist. Diese Kami sind wirkende Naturgeister. Die Toten werden zu Geistern mit übernatürlicher

Kraft. So verbindet sich der Naturkult mit dem Totenkult; durch die Verschmelzung der Vorfahren mit den göttlichen Wesen entsteht jener heroische Ahnenkult, der noch heute das kaiserliche Geschlecht zurückführt bis auf die Sonnengöttin Amaterasu als Ahnfrau. Der ursprüngliche Kult ist denkbar einfach. In jedem Hause befindet sich ein Hausschrein, Kamidana, der später auch mit buddhistischen Figuren sich bevölkert. In der Natur findet man an Stätten, wo durch Alter, Schönheit, seltsame Gestaltung ein besonderer Kami zu wohnen scheint, Strohseile und weiße Papierfahnen als heilige Merkmale. Die Tempelkunst, soweit nicht der Gemeinde- und Staatskult in späteren Zeiten ein immer größeres Zeremoniell entwickelte, besteht aus einfachen Riten, Opfern, Dankgebeten und Tanz. Götterbilder besitzt der Shintoismus nicht; so weit haben die religiösen Vorstellungen sich nie verdichtet. Um so mehr spielen die Darstellungen von shintoistischen Götter- und Geistergeschichten und Sagen in der späteren bürgerlichen Kunst eine bedeutende Rolle. Die Shintotempel als solche (Miya) stellen die älteste japanische Hausarchitektur dar, die nichts von dem komplizierten buddhistischen Raumbau in sich trägt. Sie enthalten im Inneren in der Hauptsache nur einen Tisch, auf dem ein einfacher, runder Metallspiegel, das Sinnbild des Glanzes und der Sonne, steht. Die Glaubensverhältnisse des Shintoismus ergeben keinerlei Grundlagen für eine hieratische Kunst. Wohl hat der Shintoismus als eine reine Volksreligion die Allgemeinheit in großartiger Weise durchsetzt; durch das Fehlen einer ausgebildeten Priesterschaft aber kein eigentlich geistig produktives Leben gezeitigt. Im Shintoismus ist der japanische Volkscharakter in seiner reinsten Art zum Durchbruch gekommen. Mit ihm hängen die Volksqualitäten eng zusammen: Ehr- und Pflichtgefühl, die strenge Ordnung des Staats- und Familienlebens und die ganze lebenswürdige Freudigkeit am Dasein. So steht diese Gesinnung, die schon in vorgeschichtlicher Zeit sich ausgeprägt hatte, in einem unheimlichen Gegensatz zu dem geistigen Sein, das in den Denkmälern der ersten rein geschichtlichen Zeit so unvermittelt und mit solcher Energie zum Ausdruck kommt. Sowohl die Form als auch das Weltbild des Buddhismus stehen ohne heimische Vermittlung wie Fremdlinge plötzlich auf der japanischen Erde. Die Komponenten der geistigen Kultur dieser Zeit müssen wir demnach außer Landes suchen.

Japan bedeutet nun, kulturgeographisch betrachtet, eine Reihe vom asiatischen Festland abgesprengter Inseln, denen die Voraussetzungen zur Ausbildung einer selbständigen Gesamtkultur fehlen. Aus dieser Lage ergibt

sich die merkwürdige Stellung, die Japan im ostasiatischen Geistesleben einnimmt: als freiliegendes Inselland abgeschlossen und in sich selbst verankert; dadurch folgert sich die strenge Tradition und Einheitlichkeit des Volkslebens; als vorgelagertes kleines Inselland aber abhängig, wenigstens in den Grundlagen, und ganz verwachsen in den Mutterboden des Festlandes. „Ostasien stellt ein Stück Erde dar, das die glückliche Verbindung von gemäßigter und subtropischer Zone bildet. Ein riesiger, physisch wenig zersplitterter, zusammenhängender Lebensboden liegt da, eine ideale Bahn für die Ausbildung geschlossenen, gesellschaftlichen Lebens. Zwar fehlt es auch hier nicht an Zerreißen des räumlichen Zusammenhanges. Das ozeanische Ostasien, die japanischen Inseln und Korea sind starke physische Individuationen ostasiatischer Erde. Aber das sind nur Ausläufer des einheitlichen mächtigen Binnenlandes der chinesischen Erde, die sich vom 40. Grad nördlicher Breite bis zum Wendekreis und zu den Tropen zwischen Wüste und Hochgebirge einerseits, dem Meere andererseits ausbreitet. Nirgends gibt es ein zweitesmal auf der Erde eine so wunderbare Voraussetzung für die geschlossene Ausbildung und das enge Zusammenwachsen historischer Lebenszusammenhänge.“ (Hanslik.)

Der Mittelpunkt ostasiatischer Kultur ist das nördliche China, von wo aus alles geistige und soziale Leben ausstrahlt, nach Süden, wo sich der südchinesische Kreis bildet, nach Korea und als letzte Station nach Japan. Alles was uns daher hier an kulturellen Werten so unvermittelt und in so erstaunlicher Reife entgegentritt, müssen wir auf die festländische Basis projizieren. Dies geistige Leben des alten Japans wird erst begreiflich, wenn wir es im Zusammenhange der asiatischen Kulturentwicklung auffassen. Während Japan noch in seinem ländlichen Einzeldasein verharrte, hatte China bereits eine ungeheure historische Vergangenheit hinter sich, befand sich im Vollbesitz einer Kultur, deren Werke und System uns noch heute mit Schauer erfüllen. Als die geistige Besiedelung Japans einsetzte, hatte China schon seine eignen Grenzen weit geöffnet, war der Prozeß der Verarbeitung fremder Werte in voller Entwicklung. Das kulturell gesonderte Dasein Chinas war in den Gesamtkreis asiatischen Lebens eingetreten. Indische Glaubensvorstellungen hatten eine neue Heimat in chinesischen Herzen gefunden. Der Buddhismus war es, der mit wunderbarer Kraft die Kette schmiedete, die von Indien bis Japan reicht. In seinem Namen strömte Kultur und Wissen Chinas auf die Insel hinüber. Die erste geschichtliche Zeit Japans ist erfüllt und erschüttert von diesen Begebenheiten; die Bildwerke

sind ihre Zeugen. Japan ist das Wachs, in das China sein Siegel einprägt. Die kulturellen Beziehungen Japans zu China beginnen etwa mit dem Beginn des 5. Jahrhunderts n. Chr.; jedoch besitzen wir darüber wenig Kenntnis. Nur soviel läßt sich sagen, daß irgend welche stabilen Resultate aus dieser losen Berührung, wobei es sich naturgemäß immer nur um einzelne Missionen oder Ansiedler handelte, nicht entstehen konnten. Aber diese allmählich wachsenden Beziehungen müssen doch als Vorbereitung angesehen werden; es dauert eine längere Zeit, bis derartige Einflüsse sich zu einer entscheidenden historischen Begebenheit verdichtet haben. Eine solche war die offizielle Einführung des Buddhismus im Jahre 552; damit dringt die gewaltige Kulturwelle in Japan ein, die den Grund für alles weitere geistige Wachstum legte. Von diesem Jahre bis zur sogenannten Taikwareform im Jahre 645 rechnen wir den ersten Zeitabschnitt, die nach der Kaiserin Suiko, die 593 bis 628 regierte, benannte Suikoperiode. Dieser Abschnitt ist bis in alle Nerven des staatlichen Organismus hinein durchsetzt von den Wirren und Kämpfen, die durch die Einführung der fremden Geistes- und Staatsgesetze verursacht wurde, und endeten mit einer bereits gesicherten Konsolidierung der neuen Verhältnisse. Die Einführung des Chinesentums und des Buddhismus spielt sich ab auf dem Hintergrunde großer parteilicher Kämpfe der Adelsgeschlechter Omi und Muraji. Das Soga-geschlecht, das als Omi an der Spitze des Omiadels stand, verfißt den Buddhismus gegenüber den Muraji. 587 ist der Kampf zugunsten der ersteren entschieden, wodurch die Zentralisation der Macht auf das durch Umako dem Kaiserhause verschwägte Geschlecht entscheidende Fortschritte machte.

Als eine durch viele Legenden verherrlichte Hauptgestalt tritt uns der als Shotoku Taishi (Abb. 4 und 5) bekannte Prinz Umayado entgegen. Er starb 621. Ein Mitglied des Kaiserhauses, stand er als erster völlig auf Seiten des Buddhismus; sein ganzes Wirken beruhte auf der systematischen Durchführung chinesischer Verhältnisse. Die Proklamation im Jahre 604 ist ein alles Gewohnte erschütterndes Manifest. Es heißt darin unter anderem: „Einigkeit und Harmonie sind wertvoll, Gehorsam ist das Unerläßlichste. Wenn die oberen und unteren harmonieren, so schreiten die Dinge von selbst fort. Wenn ihr einen kaiserlichen Befehl erhaltet, so müßt ihr ihn mit Sorgfalt beachten. Den Fürsten soll man wie den Himmel, die Untertanen wie die Erde achten; der Himmel bedeckt, die Erde trägt.“ Artikel 2 lautet: „Verehret eifrig die drei Kleinodien. Die drei Kleinodien sind: Buddha, das Gesetz und die Mönchsgemeinde. Sie sind die letzten Zufluchten der vier Wesensarten und die Urprinzipien aller Länder.

Welche Generationen und welche Menschen sollten diese Gesetze nicht ehren? Wenig sind der Menschen, die ganz und gar schlecht sind. Man kann sie unterrichten und dazu bringen, die Gesetze zu befolgen. Wie soll man sie richtig biegen außer durch Zuflucht zu den drei Kleinodien?“

Indessen brachen nach dem Tode Shotokus neue Kämpfe aus, die allerdings weniger um den Buddhismus als vielmehr um die zentrale Staatsgewalt geführt wurden, Kämpfe von größter, innerer Spannung. 643 wurde Shotokus ganze Nachkommenschaft vernichtet; jedoch gelang es der Sogapartei nicht, sich dauernd durchzusetzen. 645 war ihr Schicksal entschieden; Iruka wurde erschlagen, sein Vater Emishi folgte ihm im Tode nach; die Kaiserin Kogyoku mußte abdanken.

Die erste Welle buddhistisch-chinesischer Kultur war über Japan hinweggegangen, eine Fülle des Neuen hinterlassend. Zu einer Verarbeitung konnte es aber noch nicht gekommen sein; dafür war die Zeit mit zuviel Wirren und Kämpfen erfüllt und ermangelte vorerst aller nötigen Staatsgrundlagen, die einen friedlichen Ausbau verbürgten. Es handelte sich vielmehr in diesem Stadium darum, die neue Kultur als Element durchzusetzen und eine zentrale Staatsgewalt zu gewinnen. Solange diese fehlte, konnten die neuen Kultur-elemente nicht zusammenwachsen, um ein geschlossenes Leben im Staatsganzen zu bilden.

Dieser wechselvolle Prozeß war im wesentlichen abgeschlossen, als die neue Periode einsetzte. Dem Prinzen Naka no Oe war es gelungen, eine absolute Regierungsgewalt durchzusetzen; aber erst 668 nahm er den Kaisertitel an; er regierte als Tenchi Tenno bis 672. Erneuerter Widerstand flackerte nach seinem Tode auf, wurde aber durch Temmu Tenno endgültig beseitigt. Gegen 710 ist die Konsolidierung der Kaisermacht soweit gediehen, daß in Nara eine feste kaiserliche Residenz erreicht wird. Diesen Abschnitt der Geschichte, der von 645 bis 710 reicht, bezeichnen wir unter Zusammenfassung verschiedener kleiner Perioden als Hakuhozeit. Im Anfang dieser wesentlich friedlichen und reformatorischen Epoche steht die kulturelle Tat der nach der Taikwaperiode sogenannten Taikwareform. Dazu schreibt Rathgen: „Das Wesen der Reform war die Schaffung des Einheitsstaates. Vorangestellt wird die himmlische Gewalt des Kaisers. Der Kaiser ist der Eigentümer des Landes. Der Adel wird durch ein ausgebildetes Hofzeremoniell unter die Kaisergewalt gebeugt. Wo vorher formlos die Großen des Landes regierten und an den Entscheidungen des Landes teilnahmen, waltet jetzt das kaiserliche Beamten-

tum. Das Land wird den Bebauern zugeteilt, die Abgaben und Frondienst für die Erhaltung des Hofes und des Beamtentums leisten. In diesen Zusammenhang gehört die Fürsorge für die Ausbreitung und feste Begründung des Buddhismus. An die Stelle des Kultes der Geschlechts- und Lokalgötter tritt eine universelle Religion, die alle Grundsätze der Erbllichkeit und des Geschlechterstaates der alten Gentilverfassung durchbrach. Und darin liegt doch wohl, neben dem überwältigenden Eindruck, den das Buddhatum mit seinen Lehren und der Pracht seines Kultus übte, der Grund, weshalb das Kaiserhaus an die Spitze der religiösen Bewegung trat.“

Der Taikwareform schlossen sich andere Verordnungen und Reformen an, wie überhaupt die Hakuhoperiode eine Zeit der fundamentalen Gesetzgebung war. Im Gegensatz zur ersten Hälfte des Jahrhunderts war sie nicht mehr lediglich passiv in ihrem Verhalten, sondern setzte mit großartiger Energie in Wirklichkeit um, was sie empfangen hatte und in China als leuchtendes Vorbild sah. Der äußere Rahmen für eine systematische Kultur im chinesischen Geiste war geschaffen. Die Träger der Kultur bestanden in der Aristokratie und der Geistlichkeit; in dieser Schicht spielte sich das ganze geistige Leben ab. Es war eine glückliche Parallelität, das gerade in dieser Zeit, die nach den schweren vorangegangenen Wirren einen einheitlichen Staatsorganismus aufbauen und wesentlich friedlicher Kulturarbeit sich widmen konnte, das Mutterland China in einer kulturell und politisch seltenen Blüte und Machtentfaltung stand.

Leider besitzen wir von diesen ereignisreichen Jahrhunderten Chinas noch keine vollwertigen Vorstellungen. Nach der großen Zeit der Dynastien der Han 202 v. Chr. bis 220 n. Chr. zersplitterte die einheitliche Geschlossenheit des chinesischen Sozialganzen in einzelne Machtbereiche, von denen keiner überragende Bedeutung oder größere Kontinuität erringen konnte. Als geistiges Erlebnis trat immer mehr in den Mittelpunkt des kulturellen Lebens der Buddhismus, der in diesen Jahrhunderten Besitz ergriff von den chinesischen Glaubensvorstellungen. In der Suidynastie 589 bis 619 verdichtete und klärte sich das politische Leben Chinas wieder. Der Kaiser Kaotsu einigte das zerrissene Land zu einem mächtigen Reiche. Eine Zeit größter geistiger Machtentfaltung setzte ein. 620 ging die politische Macht einheitlich auf die Dynastie der Tang über. Tai Tsung 627 bis 649 setzte fort, was Kaotsu begonnen hatte. Er teilte das Land in durchlaufende Provinzen ein, redigierte das Strafgesetz und vereinheitlichte die Verwaltung. Nach außen entfaltete er seine Macht

bis zum Kaspischen Meer und zum Hindukusch. Wissenschaft, Kunst und Literatur blühten unter seiner Fürsorge. Die buddhistische Geistlichkeit spielte nicht nur in religiösen, sondern auch in politischen Angelegenheiten eine oft entscheidende Rolle. Die bewunderte Hauptstadt Changan, das heutige Tsinanfu, bildete einen Mittelpunkt der asiatischen Welt. „Im Jahre 630 kamen Gesandte aus Cochinchina, 636 erhielten die Nestorianer die Erlaubnis, sich in der Hauptstadt anzusiedeln, im Jahre 638 kamen persische Gesandte, und 643 erreichte eine Gesandtschaft des byzantinischen Kaisers Konstantin II. den Hof des Tangkaisers, zwei Jahre später kehrte der berühmte Indienpilger Hsüan Tsang von seiner langen Reise heim.“ (William Cohn.)

So war China in den Gesamtkreis des altasiatischen Lebens eingetreten; die Grenzen hatten sich weit über fremde Gebiete ausgedehnt; die kulturellen Wechselbeziehungen beruhten für die damalige Zeit geradezu auf internationaler Grundlage. Aber durch dies grandiose In-die-Breite-gehen verschoben sich auch die geistigen Grundlagen. Diese Kultur war zu sehr auf die politische Macht gegründet, hatte eine Richtung nach außen genommen, die allmählich von dem Wesentlichen innerpolitischer Bindung abkehren und dem innerlichen Sinn des Buddhismus fremd werden mußte. Schon im 8. Jahrhundert verkörperten die Bauten und Werke des monumentalen Stiles diese veränderte Gesinnung, die durch Steigerung der Dimensionen, durch Vertauschen der Qualität gegen Quantität zu wirken sucht. So trägt diese Geistesrichtung ihr eigenes Schicksal in sich. Vom Buddhismus und seiner weltfremden Geistigkeit fortstrebend, fanden die künstlerischen Kräfte erst in einer höfisch-ständigen Kunst späterer Zeiten ihren entsprechenden Ausdruck und eine sinngemäße Entfaltung.

Das 6. bis 8. Jahrhundert aber umschließt — gerade in der Gegensätzlichkeit der Gesinnungen — einen erschütternden Reichtum verinnerlichter Arbeit und eine gewaltige Intensität der Äußerungen. Wenn wir die Vergleichsetzung der japanischen und chinesischen Perioden schematisieren, können wir sagen, daß die Suikozeit das Vortang, die Hakuhozeit das frühe Tang selbst verkörpert oder ihm geistig entspricht. Der erste Abschnitt in der geistigen Besiedelung Japans wird dadurch bestimmt, daß alle Vorbedingungen für eine einheitliche Reaktion des Buddhismus auf das japanische Volk erst geschaffen werden mußten. Der Verkehr konnte in dieser Zeit nur ein einseitiger sein; vom Festland aus betrachtet allerdings insofern ein vielseitiger, als hier selbst ein zentraler Ausgangspunkt politisch nicht bestand. So mag gerade

am Anfang die Vielfältigkeit der Schätze, die man zur Propagierung des neuen Glaubens hinüberschickte, recht erdrückend gewesen sein. Kam doch als Durchgangsland auch Korea noch hinzu. Die ruhigsten Zeiten, in denen die neuen Werte Boden gewinnen konnten, mögen die gewesen sein, als Shotoku Taishi für die Verbreitung des fremden Glaubens wirkte. Eine feste Einwurzelung des Buddhismus aber wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht eine festländische Geistlichkeit dauernd in Japan sich angesiedelt hätte; fehlte doch den Japanern auch alle Kenntnis der Schrift, der Literatur und des Ritus. Dasselbe gilt von den Werken der Kunst; diese mögen im Anfang als Geschenke oder im Auftrage von China und Korea herübergebracht worden sein; daneben aber machten, wie Toribushis Überlieferung beweist, sich ausländische Künstler und Werkleute im Lande selbst seßhaft. Von den großen bronzenen Bildwerken ist ohne weiteres anzunehmen, daß sie an Ort und Stelle gegossen worden sind. Wir erfahren sogar, daß diese neue Klasse von Einwanderern und ihre Nachkommen — tomonotsuko — als freie und persönliche Untertanen des Kaisers galten. Es ist dabei erklärlich, wenn diese eingewanderten Künstler, die den direkten Konnex mit dem Heimatlande aufgegeben hatten, und inmitten eines Daseins, in dem sie die geistig Überlegenen waren, lebten, viel strenger und länger an ihrer mitgebrachten Tradition festhielten, als diese alten Ausdruckswerte im Mutterlande selbst in Geltung waren. Es kommt hinzu, daß die letzten Jahrzehnte der Suikozeit durch erneute Kämpfe angefüllt waren, die eine raschere Entwicklung hemmten, so daß erst mit der Durchsetzung der Zentralgewalt — also etwa von der Mitte des Jahrhunderts an — der Geist der Tangzeit, der in China bereits seit mehreren Jahrzehnten lebendig war, auch in Japan zum Durchbruch kam, und zwar mit einer Plötzlichkeit und Ausschließlichkeit, die in bezug auf die Werke der Kunst ohne historische und soziale Einblicke schwer begreiflich wären. Jetzt, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, beruht der gegenseitige Verkehr auf ganz anderer, reiferer Grundlage: ein einheitliches mächtiges China steht einem in sich gesicherten Japan gegenüber, dessen ganze Hingabe der Gewinnung chinesischer Kultur gewidmet ist. Durch die enge Verbindung mit der Kultur der Tang in China gewinnt auch Japan Anteil an dem geistigen Gesamtleben des buddhistischen Asiens. Es ist mit völlig historischem Bewußtsein ins geschichtliche Zeitalter getreten; daß dies so spät geschah und erst so spät geschehen konnte, verursachte seine kulturelle Abhängigkeit; das macht, daß auf uns diese Zeit mit ihrem buddhistisch-höfischen Ausdruck

so fremdartig wirkt. Erst viel später hat sich Japan selbst gefunden unter notwendiger Aufgabe seiner alten Werte. Das gilt auch für die Kunst. Wenn wir die Werke der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts betrachten, so müssen wir schließen, daß ein neuer Strom von Künstlern nach Japan flutete, die ihrem Wollen nach im Gegensatz zu den älteren Meistern stehen. Aus den naturalisierten Chinesen mögen mit der Zeit Japaner geworden sein, aus den Japanern, die als Gehilfen und Werkleute mitarbeiteten, wurden mit der Zeit wohl Meister, aber für die erste Zeit solche, die im chinesischen Sinne schufen. So vermischten sich die Gegensätze; eine rein japanische Kunst aber erstand erst auf anderer Grundlage und in einem innerpolitisch anderen Milieu.

In der Suiko- und Hakuhozeit, sowie in der anschließenden Tempyozeit des 8. Jahrhunderts aber zitterte das chinesische Weltleben in all seinen Erschütterungen und großen Begebenheiten nach; so sehr hat es sich eingeprägt, daß wir noch heute in einen Spiegel Chinas zu blicken glauben. Die äußeren Verhältnisse, die kurz angedeutet wurden, machen auch die Tatsache begreiflich, daß uns in dieser Zeit eine solche Fülle verschiedener Typen und zugleich ein so grundsätzlicher Wechsel im prinzipiellen Erleben gegenübertritt. Es ist im Kleinen und zusammengedrängt ein Abbild der gesamten kontinentalen Verhältnisse. Die typischen Verschiedenheiten erklären sich durch die lokalen. Werke Chinas und Koreas stehen in Japan brüderlich nebeneinander. Die prinzipiellen Veränderungen, die die Werke von Suiko und Hakuho so eindeutig voneinander trennen, gehen zurück auf jenen mächtigen Wechsel von Vortang und Tang, die von Hakuho zu Tempyo auf den Wechsel vom frühen zum mittleren Tang.

Während im Mutterlande alle Werke aus Holz und Bronze durch die abenteuerliche Ungunst der späteren Jahrhunderte verlorengegangen sind, hat Japan seinen einst empfangenen Teil wohl verwahrt und gehütet. In China selbst sind uns bis jetzt hauptsächlich die ausgedehnte Menge der Felsskulpturen in den Höhlen, einige Gräber und in jüngster Zeit verschiedene teilweise prächtige Marmorstatuen bekanntgeworden. Die Felsskulpturen aber, deren Ausarbeitung durch viele Jahrhunderte sich hinzog, verkörpern nicht die letzten künstlerischen Höhepunkte der chinesischen Produktivität. Von dieser legen erst die in Japan erhaltenen Werke ein mächtig eindeutiges Zeugnis ab.

*

*

*

III Die Kultur der frühen Jahrhunderte Japans wurzelte ganz im Buddhismus. Seine Glaubensformeln und Vorstellungen entzündeten das metaphysische Bewußtsein des japanischen Menschen, rissen ihn aus seiner patriarchalischen Empfindungswelt heraus und stellten ihn mitten in eine universale Welteinheit hinein. Die Werke der Kunst waren die gewaltigsten Zeugen dieses neuen Glaubens und als bildnerische Tatsachen zugleich auch die ersten Offenbarungen einer über das tägliche Maß menschlicher Notdurft hinausreichenden Gestaltungslust; diese Kunst leitete die vom Erleben der Wirklichkeit eingeengte Anschauung hinüber in das Erleben der unbegrenzten Weite des Kosmos, in die Ahnungen der Ewigkeit.

Als Religion bedeutet der heutige Buddhismus nur mehr den kaum faßlichen Sammelbegriff für ein unabsehbares Pantheon von Göttern, für eine Abfolge von Vorstellungen, die die ganze Vielfältigkeit von Rassen, Völkern und Zeiten widerspiegelt, während der Ausgangspunkt in einer rein praktischen Lebensethik auf erkenntniskritischer Grundlage beruhte. Die Tat Gautamas als solche war eine soziale, rein diesseitige gewesen, insofern er das persönliche Erleiden des Einzelnen auf zu behebende Gründe zurückführte. Eine religiöse Weltbegriffsetzung aber hat er selber nicht geben wollen, hat weder das Problem der Weltschöpfung noch das des letzten Urgrundes und des Wesens aller Dinge berührt. Die Sättigung mit menschlich erfülltem Mitleid und Ringen um Erlösung und Läuterung aber ist auch dann immer eines der wesentlichen Züge des Buddhismus geblieben, als die ursprünglich einfache Lehre sich zu einem universalen Glaubenssystem erweiterte. Der Umbildungsprozeß, der unter Einwirkung der indischen Philosophie, des altindischen Naturmythus und brahmanischer Religiosität, deren Spekulationen der tropischen Mentalität Indiens entsprossen, stattfand, nahm Jahrhunderte in Anspruch. Die Inschriften des Açoka aus dem 3. vorchristlichen Jahrhundert lassen bereits deutlich die beiden Hauptelemente des ganzen späteren Buddhismus erkennen; das eine Element ist das Gefühl menschlich-irdischer Brüderschaft und sittlicher Gemeinschaft „Wie ich meinen Kindern wünsche, daß sie alles Heiles im Diesseits und Jenseits teilhaftig werden, so wünsche ich dies auch allen Menschen“; das andere Element ist das der mythologischen

Spekulation, des kosmischen Symbolismus, das sich hier in der Vorstellung einer ganzen Reihe von Buddhas, die jeder zu einer besonderen Epoche nacheinander erschienen seien und deren Reihe vorläufig in dem Erdenleben des Buddha Gautama ihren Abschluß gefunden haben, ausspricht. Im ersten nachchristlichen Jahrhundert fand dann der Entwicklungsprozeß der buddhistischen Metaphysik durch die Konsolidierung von zwei Systemen einen gewissen Abschluß. Während das Hīnayāna-System unter Beibehalt des alten Pali in engerem Anschluß an die ursprüngliche Lehre und die historische Person Gautamas verblieb, gründete das Mahāyāna-System sich ganz auf einer weit ausgreifenden Metaphysik. Das eine ist das kleine Fahrzeug, das andere das große; das Fahrzeug ist das Bild der Lehre, die den Jünger durch die Welt bis zum Ziele des Nirvana trägt; „Alle Kreaturen aus dem stürmischen Meere der Schmerzen und des Todes in den Hafen der Ruhe, ans jenseitige Ufer der Befreiung überzusetzen.“ Während die Anhänger des Hīnayāna nur ihre eigene Erlösung erstreben, so erstreben die des Mahāyāna die Wiedergeburt als Bodhisattva; an Stelle der Icherlösung tritt das Problem der Welt-erlösung. Sprache dieser nördlichen Schule wurde das Sanskrit, und unter dieser Form drang dann der Buddhismus nach China und von dort nach Korea und Japan.

Dem System des Mahāyāna liegt eine mächtige, alles Leben erfassende Phantasie zugrunde, eine vitale Kraft der Expansion, des Hinausdrängens an die letzten Horizonte des Denkens, des Bloßlegens der obersten Wurzeln alles Seins, des Erfassens universaler Zusammenhänge. Der historische Begriff Gautama Buddha wird zum Ausdruck eines kosmischen Prinzips erweitert. „Mit riesenhaften räumlichen und zeitlichen Ausdehnungen spielend, schuf man unermeßliche Welten und ließ unendlich lange Zeitperioden vorüberrollen, deren jeder man ihre bestimmte Zahl erdichteter Buddhas gab. Mit ihnen warf die historische Erscheinung des Fürstensohnes Gautama ihren Schatten in die Unermeßlichkeit hinaus.“ (Hakmann.) Der Weltenkomplexus unterliegt einem Kreislauf von Entstehen und Vergehen, von Zerstörung und Wiedernerneuerung, dessen regelmäßige Abfolge jeweils ein Kalpa ist. Ein Buddhakalpa ist ein solcher zeitlicher Weltabschnitt, in dem ein Buddha, der das Werk der Erlösung erneuert, erschienen ist. Den unzähligen Weltaltern entsprechen nunmehr unzählige Buddhas. Ein Bhadrakalpa aber ist ein Weltalter, in dem fünf Buddhas erscheinen und ein solches „gesegnetes Weltalter“ ist das unsere, dessen vierter Buddha Gautama (Shaka, Tafel 2) ist;

seine Vorgänger waren Krakutschanda, Kanakamuni, Kâçyapa, während am Ende des gegenwärtigen Universums als fünfter Buddha Mâitrêya noch erwartet wird, der Messias, der jetzt noch Bodhisattva ist. Ein Buddha bedeutet somit das Erlösungs- und Offenbarungsprinzip eines bestimmten, zeitlich begrenzten Weltabschnittes; er erscheint „um das Rad der Lehre in Schwung zu setzen, das Banner des guten Gesetzes zu entfalten, die Pauke der Religion zu schlagen, den Himmelstau der Glaubenslehre herabträufeln zu lassen“. Alle diese Buddhas aber sind keine Urheber, sondern immer nur Erneuerer ein und derselben Lehre, die keinen Anfang und kein Ende hat, aber gleich den Welten periodenweis untergeht um dann zu neuem Glanze wiedererweckt zu werden. Die Buddhas selbst, die die atmenden Wesen so immer neu von Verstrickung und Verdunkelung erlösen, sind ursprünglich Wesen, die sich durch eigene Güte, Kraft des Geistes und Energie des Duldens in tausend und abertausend Geburten zu dieser höchsten Stufe der Weisheit und Vollkommenheit hindurchgerungen und dadurch nicht bloß für sich die Erlösung errungen haben, sondern auch die Macht andere zu erlösen. Diese auf der Welt erscheinenden bzw. erschienenen Buddhas sind die sog. Manusji-Buddhas, d. s. die Buddhas menschlicher Art. Der Erweiterung der ursprünglich historischen Erscheinung des einen Buddha Gautama zur Vorstellung einer unendlichen in der Zeit ausgedehnten Reihe von Buddhas entspricht nun eine weitere Überordnung von fünf — den Stufen der mystischen Beschauung entsprechenden — Antitypen der fünf menschlichen Buddhas des gegenwärtigen Kalpa: die fünf Dhyânibuddhas mit ihren fünf Nachfolgern, den fünf Dhyânibodhisattvas. Jeder dieser auf Erden in menschlicher Gestalt erscheinenden Buddhas offenbart sich zugleich namen- und gestaltlos in der übersinnlichen Welt; der irdische Buddha ist nur das Abbild eines himmlischen Buddha, dessen Emanation und zeitlich-stoffliche Ausstrahlung er ist. Ich zitiere Koeppen: „Dhyânibuddha heißt wörtlich Buddha der Beschauung. Die Dhyânas sind eigentlich und ursprünglich psychologisch-asketische Akte, sind Stufen der Meditation und Ekstase, in welchen der Geist sich losmacht von jeglicher Trübung, Bestimmtheit und Endlichkeit des Vorstellens und Denkens, und zu den lichten Höhen absoluter Gedankenlosigkeit und Indifferenz emporgetragen wird. Diese Stadien der Abstraktion und Verzückung wurden nun als ätherische Räume vorgestellt, die sich hoch über der Welt des Verlangens erheben. Sie zusammen machen die zweite Welt, die Welt der Formen aus, über welche hinaus die dritte, die form- und farblose Welt liegt,

die bisweilen mit dem Nirvâna identifiziert, öfter als Eingang, als Vorhalle zum Nirvâna bezeichnet wird. Die Dhyânibuddhas sind demnach überirdische, himmlische Buddhas, wie wir sie etwa nennen würden. Das Dogma von den Dhyânibuddhas ist aber kurz folgendes. Jeder Buddha, der in der Welt des Gelüstes auf Erden in menschlicher Hülle und unter den Bedingungen der menschlichen Natur erscheint, um sich, wenn er das Werk der Erlösung vollbracht hat, in Nirvâna zu versenken, offenbart sich auch in der Welt der Beschauung und der Formen, während er in der form- und farblosen Welt jenseits des Seins und Denkens, ohne Namen und Gestalt ist. Das Bild des irdischen, sterblichen Buddha spiegelt sich gleichsam in der Sphäre der Beschauung ab, und zwar in verklärtem Lichte und vollendeter Herrlichkeit, oder umgekehrt, der in die Materie eingegangene und vorübergehende Buddha ist nur Erscheinung und Abglanz, nur Abbild des im reinen Äther des Dhyâna, im Reiche der Ideen und Paradigmen wohnenden Urbildes. Jeder Mânusjibuddha hat seinen Dhyânibuddha, als sein verklärtes Selbst im Himmel, in den Regionen der wahren Formen, wo die Lebensdauer eine unendlich längere ist, als hier unten, und wo er schon deshalb einen anderen Namen trägt, als in seinem kurzen Erdenwallen.“ Diese fünf Dhyânibuddhas sind: Vâirôtschana, Akschôbhya, Ratnasambhava, Amitâbha (Tafel 19), Amôghasiddha, in der Reihenfolge den obenerwähnten fünf Buddhas menschlicher Art entsprechend.

Diese spekulativen Tendenzen lassen deutlich das Bestreben erkennen, alles Einmalige, irgendwie zeitlich oder stofflich Begrenzte als solches aufzuheben, nur als Aspekt, als Emanation gelten zu lassen und in der Idee eines oberen, unwandelbaren Seins und Urgrundes zu verankern. Ihre klarste Präzisierung fand diese Idee dann in der Vorstellung des Âdibuddha, des Urbuddha als Urgrund alles Seins, als oberstes Prinzip, als ewiges Licht, Schrankenlosigkeit und zeitliche Unbegrenztheit, als letzte Instanz jeglichen Lebens. Die Vorstellung der Weltseele, als das die Einheit der Welt ausmachende Element göttlicher Substanz steht dem Begriff des Brahman nahe; und wie diesem das Âtman entspricht, dessen Wiedervereinigung mit dem Brahman die Aufhebung des principium individuationis bedeutet, so steht auch im späteren Mahâyâna-Buddhismus der Gottheit die Seele als das Ich einer besonderen Existenzform gegenüber, deren Aufgehen in der Weltseele dem Auscheiden aus der irdischen Atmosphäre von Geburten und Wiedergeburten, dem Auslöschen gleichkommt. Nach einer endlosen Summe von Transformationen endet das Leben des einzelnen im Nirvâna, einem Zustand, in dem alle Wirklich-

keit gelöscht, alles reale Dasein annulliert ist. Das Heil des Nirvâna und das ewige Licht des Buddhatums gehen so ineinander über.

Beides, Buddhatum und Nirvâna bezeichnen weniger eine absolute Wesenheit als einen Zustand, der eine unendliche Entwicklung als Gipfel abschließt und diese zugleich aufhebt. In einer einzigen Folge ist alles Lebendige vom Tier bis zum Göttlichen miteinander verknüpft; denn wenn auch das Nirvâna eigentlich die absolute Leere bedeutet, so ist doch diesem Begriff der des ewig Göttlichen implicite eingeschlossen. Wie der historische Buddha Gautama die Ausstrahlung einer oberen, ewigen Potenz ist, so ist der einzelne Mensch in seiner jeweiligen Existenzform die Auswirkung seiner ihm in der Vorgeburt eigengewesenen Qualität. Das Ich bedeutet somit zugleich eine ewig wechselnde, jeweils einmalige Existenzform, als auch die Kontinuität einer endlosen Abfolge von Erscheinungen, deren seelische Substanz immer die gleiche ist. Die Seele wandert von Geburt zu Geburt, von Form zu Form, jeweilig abhängig von der Vorgeburt und durch das jeweilige Verhalten wiederum die Nachgeburt bestimmend. Diese Abfolge ist, solange nicht der Weg des Glaubens beschritten und das Heil der Lehre geübt wird, ein furchtbarer *circulus vitiosus*; wird aber das Heil der Lehre erkannt, der Weg der Läuterung beschritten — ein Emporklimmen von Stufe zu Stufe, von Sphäre zu Sphäre, bis durch den Eingang ins Nirvâna das Jenseits aller Verkettung erreicht ist.

Zwischen Mensch und Buddhatum liegt nun die Welt der Bodhisattvas; das sind wörtlich Wesen, deren Wesenheit — *sattva* — die höchste Weisheit und Erkenntnis — *bodhi* — geworden ist. Im System der nördlichen Schule erfährt gerade die Bodhisattva-auffassung eine besondere Bedeutung und im Verhältnis zur Auffassung der südlichen Schule auch eine Erweiterung insofern, als hier im Gegensatz zur „kleinen Karriere“ die „große Karriere“ im Vordergrund steht. Im ersteren Falle erfüllt der sittsam pflichtgetreue Mensch sich als Arhat, dessen Ziel und Lohn in der persönlichen Erlangung des Niemehrseins, des Nirvâna liegt. „Wer aber die Welterlösung sich zum Ziele setzt, wer nach jener überschwenglichen Vollendung der Weisheit und Tugend ringt, welche dazu befähigt, dereinst allerherrlichst vollendeter Buddha zu werden, der wandelt den Weg des Bodhisattva; deshalb heißt er auch Mahāsattva, großes Wesen.“ (Koeppen.) Ein Bodhisattva ist hier somit ein Buddha designatus; durch immer höhere Verdienste voll Energie und Kraft unzählige Wiedergeburten hindurch, gelangt der Mensch dahin, daß sich in seiner nächsten Wiedergeburt ihm das Buddhatum erschließt, als dessen Abschluß sich dann

das Nirvâna aufzut, wo alle Lebenswirksamkeit aufhört. So war Gautama, als er aus dem Himmel herniederstieg, um im Mutterschoß der Maya Fleisch zu werden, ein Bodhisattva. Der Begriff Bodhisattva bezeichnet somit einen Buddha in seinem Leben bis zur Erlangung der Buddhaschaft, den obersten Gipfelpunkt des Heilsweges, die letzte Vollendung, zu der die Heiligkeit fähig ist. Die eigentliche Bedeutung des Bodhisattvabegriffes aber betont noch ein anderes Moment, und zwar das des Mitleids, der Entsagung und Güte, und unter diesem Aspekt erreicht er seine überragende Größe im Mahâyâna-Glauben. Wie Gautama ein Bodhisattva war, so ist Mâttrêya, sein Nachfolger, jetzt Bodhisattva; unverkennbar strahlt dieser die Züge eines Messias aus; es ist die Hoffnung der Lebenden, daß auch in Zukunft, wenn wieder Qual und Düsternis den Glanz des Glaubens und des Heiles verdunkeln und zerstören, ein Buddha erstehen wird, um die Welt des Glaubens neu zu errichten, um alle Gläubigen von Not und Drangsal zu befreien und in seine Obhut aufzunehmen. Diese Zuversicht und Tröstung aber gehört erst der mystischen Zukunft an. Was aber leuchtet als Hilfe und Erbarmen in der Gegenwart? Sind nicht die Buddhas ins Nirvâna eingegangen? Aufgelöst und ewig weltenfern? Kein Gebet erreicht ihr Ohr, kein Flehen vermag sie zu finden; ihr hütender Schoß, ihre geleitenden Hände, ihre segnenden Herzen wissen nichts mehr vom Kreislauf von Leid und Erde und Bedürftigkeit. Sie sind ein fassungsloses Jenseits. Und diese elendumsponnene, leidverwirkte Einsamkeit, die Sehnsucht nach der stärkenden rettenden und barmherzigen überirdischen Hilfe und Liebe gebiert nun die Welt der Bodhisattvas. Selbstgeläutert, betraut mit dem Anrecht auf jenen seinslosen Zustand ewiger Erlöstheit, haben sie dem Buddhatum entsagt, scheiden sich nicht ab von der Welt des Wechsels und der Leiden, um dem Menschen beizustehen voll Güte, Trost, Hilfe und Hoffnung. Sie sind die Heilande, die noch in diesem Dasein verbleiben um zu befreien und zu helfen. Von der Erde sind sie aufgestiegen bis zum freudvolleren und lichten Sein im Tushitahimmel; bevor sie aber ins Nirvâna eingehen, bürden sie sich noch einmal für eine unendliche Zahl von Jahren eine menschliche Existenz auf. Der Bodhisattva besitzt göttliche Kräfte, ist ganz erfüllt und durchglüht von Liebe zur leidenden Welt unter ihm und immer bereit, denen, die ihn anrufen, zu erscheinen und zu helfen; ja, selbst in die Hölle steigt er hernieder, um für die sündige Menschheit Höllenqualen auf sich zu nehmen, während der allerherrlichst vollendete Buddha als ein allmächtiger Gott in immer weitere Ferne zurücktaucht, die Rolle der Rettung aber und

die sorgende Führung durch die Gefahren des ewigen Karma den Bodhisattvas überläßt.

Nach der Theorie der großen Überfahrt gibt es unzählige solcher Wesen, alle jene, die sich die sechs Tugenden, die ans andere Ufer führen, angeeignet haben und im Besitz jener überfließenden transzendenten Weisheit (Pradschnâ Pâramitâ) sind, „welche ohne Merkmale und Kennzeichen ist, der alle Gegensätze verschwinden, alle Bestimmungen, alle Kategorien leer sind, bei der es mit der Logik und dem Menschenverstande ein Ende hat.“ Die geläuterten Menschen steigen zum Grade des Bodhisattvas auf; ehrwürdigen Priestern, Lehrern und Kirchenvätern wird, gewöhnlich nach dem Tode, der Heiligkeitstitel des Bodhisattva beigelegt. Diese geschichtlichen Bodhisattvas, d. h. kanonisierte Hierarchen und Scholastiker, aber treten an Bedeutung hinter den Heiligen desselben Ranges zurück, denen keine historische Wirklichkeit zukommt, die reine Bildungen der Gnosis, der Legende und spekulativen Fiktion sind, meist unter Aufnahme älterer oder lokaler Götter und Gottvorstellungen. Sie erscheinen als Wirkungselemente der göttlich unbewegten Potenz eines Buddha, sind Ausstrahlungen seines überirdischen Wesens, sind seine Vertreter, Jünger und Begleiter, die Mittler zwischen Gott und Mensch; himmlische Kräfte, symbolische Gleichsetzungen oder Verkörperungen transzendenter Abstraktionen. Unter ihnen sind vor allem Mañdschuçri und Avalôkitêçvara zu nennen; Mañdschuçri „die milde Heiligkeit“, der Quell der Offenbarung, Urheber und Prinzip der Harmonie, Gründer und Ordner des Weltenbaues; Avalôkitêçvara „der herabschauende Herr, der Herr des Anschauens“, d. h. der Herr (Içvara), der gnädig auf die Menschen herabschaut und angeschaut wird; er ist der Freund und Fürsorger aller belebten Wesen, der den Kreislauf der Seelenwanderung und des darin sich vollziehenden Läuterungs- und Erlösungswerkes der Geschöpfe leitet, dem das ewige Heil und das zeitliche Schicksal aller Kreaturen anheimgestellt ist. Ist Mañdschuçri die personifizierte Urweisheit, so Avalôkitêçvara die Vorsehung. „Mehr noch aber, als das äußerliche Glück und Unglück der Menschen kümmert ihn deren Seelenheil, und so erscheint er dann vorzugsweise als geistlicher Vormund, als Hüter des Glaubens, als Spender der Errettungs- und Gnadenmittel, durch welche die Seelen aus dem Ozean der Sünden und der Schmerzen erlöst werden, kurz als kirchliche Vorsehung, als Lenker und Regierer der Religion und Kirche, als Stellvertreter des ins Nirvâna eingegangenen Buddha Çakyamuni.“ Avalôkitêçvaras überragende Rolle in Kult und Glauben erreicht

dann innerhalb der Theorie der Dhyânibodhisattvas die größte, weithin wirkende Prägnanz. Nicht mehr dem Menschentum entstiegene Wesen, sondern vom Göttlichen ausstrahlende Kräfte. Ein Dhyânibodhisattva ist der durch Emanation erzeugte geistliche Sohn eines Dhyânibuddha, der nach Entschwinden des Mensch und Fleisch gewordenen Buddha ihn vertritt, der die himmlisch wirkungslosen Kräfte in irdische Empfängnis überleitet, und zugleich die Nachfolgerschaft seines Dhyânibuddha garantiert. Entsprechend der vorerwähnten Reihenfolge der fünf Mânusji- und Dhyânibuddhas erscheinen fünf Dhyânibodhisattvas: Samantabhadra, Vadjrapâni, Ratnapâni, Padmapâni, Viçvapâni. Als zu der Reihe Gautama-Amitâbha gehörige Dhyânibodhisattva erscheint demnach Padmapâni, „der mit der Lotusblüte in der Hand“, der sich mit Avalôkitêçvara, dessen Stellvertreterschaft des heimgegangenen Çakyamuni schon erwähnt wurde, deckt, der aber auch als emanierter Sohn des Amitâbha, des „unendlichen Lichtes“, erscheint und durch ihn eine Fülle von Glanz und seliger Verheißung erhält. Denn Amitâbha (Amida) thront im Reiche der Freude, wo es weder Qual noch Leiden, weder Alter noch Tod gibt, einem himmlischen Jerusalem, einem herrlichen Paradiese, dessen Wonnen in unendlichen Seligkeiten überfließen. Im Avalôkitêçvara-Padmapâni erreicht das Göttliche seinen allhinleuchtenden Glanz und zugleich seine innigste Menschlichkeit. Er ist es, der vor allem angerufen wird, von dem die Gläubigen Hilfe in aller Not und Bedrängnis erhoffen, und den die Gebetsformel „Ja, Du Kleinod im Lotus! Amen!“ ruft. Es liegt im Wesen dieser Bodhisattvavorstellung, daß sie Wandlungsfähigkeit in sich schließt; so erweitert sie sich zu einem weitverzweigten Begriffskomplex mit wechselnden Aspekten und Neubildungen. Zahlreiche Arten von Existenz- und Erscheinungsformen nimmt Avalôkitêçvara an, unter denen er sich unter die Menschen mischt, immer neue Taten und Hilfeleistungen zu vollbringen. Im ostasiatischen Glaubenskreis erscheint er als Kwannon in mannigfaltigen Formen, in zahlreichen Manifestationen; dabei wird er im Laufe der Entwicklung, und zwar wohl auf Grund seiner überquellenden Güte, seiner Gnade und liebevollen Hilfe auch ins Weibliche abgewandelt, wie die chinesische Kwanyin zeigt.

Ersichtlich ist, wie ungeheuer weit der Rahmen dieses Systems gespannt ist, mit welcher lebendigen, naturgemäßen Beweglichkeit innerhalb einheitlicher, metaphysischer Grundbegriffe Umbildungen und Neubildungen möglich sind; nicht, wie wohl behauptet wird, weil dieser Weltglauben schon an

sich ein zusammenhangloses Konglomerat bedeutet, sondern weil hier eine Universalität zugrunde liegt, die keine Lebendigkeit ausschließt. So berührte sich dieser buddhistische Glaube in China mit der alten Lehre des Tao, auf deren Grundlage sich ein barocker und lebendiger Naturglaube entwickelt hatte, der ein — dem Buddhismus ähnliches — weit ausgreifendes, die Grenzen der Wirklichkeit auflösendes, wunder- und geistergläubiges Bewußtsein gezeitigt hatte. Dieser Assimilation hat man den Namen Foismus gegeben. Mußte nicht aber doch dem japanischen Volke dieser lebensferne und übersinnliche Glaube fremdartig und unverständlich sein, diesem Volke, dessen geistige Lebenshaltung sich im Shintoismus, diesem vielbewegten und allem persönlichen Leben engverbundenen Geisterglauben ausgedrückt hatte, das mit so einfacher Lebensfreudigkeit und unspekulativer Sinnenkraft begabt war? Die gewaltige Symbolik des buddhistischen Systems, die unerbittliche Einheit, in die alle Affekte eingereiht sind, die tiefe Überweltlichkeit — mußten solche Elemente nicht am Volksbewußtsein der Japaner zerschellen? Aber gerade hier, in der Geschichte der japanischen Sekten, kommt die Angleichungsfähigkeit des nördlichen Buddhismus und seine innere Weite zum vollen Ausbruch, und auch zugleich die Tatsache, daß der Buddhismus durchaus nicht einer wesentlich pessimistischen Gefühlsstimmung angehört. So reagierte das japanische Empfinden weniger auf das Moment der leidensvollen, irdischen Verstrickung in den Kreislauf der Dinge, als auf das Moment brüderlicher Gemeinschaft und Verwandtschaft alles Lebendigen, weniger auf die erdrückende Überordnung des Göttlichen oder des Nirvâna über alles Irdisch-Unzulängliche als auf die selige Gewißheit einer Erlösung zu einem besseren und größeren Sein. Alles was an Mildtätigkeit, Güte, Trostspende, an lieblicher Zugehörigkeit und himmlischer Freude, an Ruhe, Geborgenheit und Verheißung dem Buddhismus — ebenso wie Abseitigkeit, drohendes Verhängnis und Erdvernichtung — zugrunde liegt, hat der japanische Buddhismus zur vollen Entfaltung gebracht. Aus dem Nichtsein des Nirvâna wird ein Paradies voll Glanz und Beglückung; die schweren Falten und düsteren Farben werden ausgelöscht; der Gott Amida strahlt in goldener Ruhe und Kwannon erscheint in immer hilfreich liebevoller Gegenwärtigkeit. Und dieser Grundzug läßt sich bereits in den Werken der Frühzeit, die noch nicht als japanische Arbeiten anzusprechen sind, erkennen; jedoch eingebettet in eine Größe und monumentale Erhabenheit, die den eigentlich japanischen Werken in diesem Maße nicht eigen ist.

Für die Zeit, die uns hier ausschließlich beschäftigt, ist nun die Tatsache wichtig, daß eine sektenmäßige Zergliederung, persönliche Orientierung, symbolistische Zerklüftung des Mahâyâna-Gedankens noch nicht Platz gegriffen hatte. Es ging hier noch absolut um das Ganze des Systems, um den ungeteilten Glauben, um die Einheit dieser Weltauffassung, um die Konzeption dieses neuen Weltbildes, um die grundlegende Formulierung metaphysischer Wahrheiten und bestimmter menschlicher Empfindungen, Erweckungen, Leiden und Leidenschaften, Enthüllungen und Offenbarungen. Es wird dabei im Anfang sich nur um einen beschränkten Kreis von Menschen gehandelt haben, der aber um so inniger durch die Heftigkeit gemeinsamen Erlebens, durch die Schicksale gemeinsamer Anfechtungen, durch die Glut noch unabgelebter Ideale zusammengehalten worden sein mag. Wir müssen an die aufrichtige Begeisterung und fanatische Hingabe, die im Urchristentum in einer kleinen, aber um so bedeutungsvolleren Schicht von Menschen lebte, denken. Man begriff den buddhistischen Lebensinhalt in seinen wesentlichen Elementen, ohne kleinliche Zersetzung, ohne düstere Vorbehalte; noch konnte keine spitzfindige Gedankenhaftigkeit die lebendige Gestaltung überwuchern oder ein erstarrter Kult die Innerlichkeit auslöschen. So liegt denn auch über den Werken dieser Zeit die wahrhaft keusche Ergriffenheit und unzerteilte Kraft früher unverbrauchter Ehrfurcht.

Es ist vor allem der Gedanke des übersinnlichen Seins und eines ewigen Heiles, wie der Gedanke der Entsagung und Erlösung, den unsere Bildwerke predigen und verkörpern: Buddhatum und Bodhisattvatum. Im Buddhabild versinnbildlicht sich sowohl der Begriff des überweltlichen Seins, der kosmischen Größe, der Schrankenlosigkeit, der Absolutheit einer spirituellen Wirklichkeit, als auch das Faktum einer von aller Begrenztheit erlösten, reinen und geläuterten Sphäre, zu der ein mühseliger Weg hinaufführt, ganz auf Entsagung und Geduld, Erkenntnis und Unberührtheit aufgebaut; alles Leben nach innen leben, voll ununterbrochener Güte und geistiger Energie; die schicksalhafte Verkettung von einer Welt zur anderen in sich auflösen; die Wildheit der Wirklichkeit durch die Strenge innerer Konzentration bändigen. Diese Selbstentäußerung ist aber zugleich Transformation in eine höhere und reinere Lebensform. Am Ende breitet sich ein Meer von Licht und Grenzenlosigkeit aus. So liegen im Buddhabegriff und Buddhabild immer zwei Elemente beschlossen: die Aufgelöstheit des Ich und die kosmische Ewigkeit. In dem, was Buddha ist und bedeutet, verschwindet gewissermaßen die Linie,

die bei der Individuation alles Irdischen beginnt, in die unfaßbare, unbewegte, unabhängige Ruhe des Nichtseins. In einer gewaltigen Kurve spielt diese Glaubensvorstellung durch das Einzelsein aller endlichen Verkettung hindurch und hinüber ins unvorstellbar Ewige. Der unendliche, sein- und leidenlose Zustand, den das Buddhatum einleitet, ist ein ewiger, ohne selbst die Ewigkeit zu bedeuten; er ist das aufgehobene Endliche, die Identität des Zeitlosen und Vollkommenen. Nach dem Maße nun, wie innerhalb dieses Vorstellungskomplexes das Gewicht mehr auf die aus dem Endlichen aufsteigende Selbsterlösung, auf die Verschränkung des Ich im All des Buddha, oder auf den Zustand der Erlöstheit, der über Vergangenheit und Zukunft sich ausbreitet, oder auf die kosmische Totalität der Buddhagröße gelegt wird, scheidet sich die religiöse und damit auch die bildnerische Formulierung in verschiedene Begriffs- bzw. Gestaltungseinheiten. In der Frühzeit des chinesischen Buddhismus ist die Typenreihe noch beschränkt; am häufigsten ist wohl die Darstellung Çakyamunis (Shaka), in der — im Anschluß an seine historische Zugehörigkeit zu diesem Weltalter — das Wirklichkeitselement am stärksten anklingt (Tafel 2, 152). In seinem Anschauen offenbart sich die Größe der Lehre, die Seele des guten Gesetzes, das Heil des Glaubens. Predigend, segnend und tröstend erscheint er, zugleich versunken in die Tiefe der Beschauung; als vollendete Heiligkeit in ihrer ruhigstrahlenden Glorie, als Sinnbild der letzten Weisheit und des ehernen Gelübdes, schaut durch alle Welten und trägt in sich alle Welt der Vergangenheit. Daneben erscheint der Yakushi-Buddha — Bhesajya-guru — mit der Büchse in der Hand, der irdische Medizinbuddha, der unser trauriges Dasein mit Licht und Hilfe erhellt (Tafel 136). Die reinste Seligkeit im unermesslichen Lichte, ganz Weisheit und gütige Liebe, aber birgt Amitâbha, Amida, der Beschützer aller, die an ihn glauben (Tafel 158); er thront im westlichen Paradiese Sukavati.

Das Bild des Buddha steht gewissermaßen auf der Scheide: das Ende des Endlichen und der Beginn des Unendlichen; hier Bewegtheit, Begrenztheit, Leiden, Zersetzung — dort Stille, Unbewegtheit, feierliche unermessene Seligkeit. Lag dieser Anschauung, um im christlichen Sinne zu reden, die Richtung von der Erde zum Himmel zugrunde, so ist in der Auffassung der Bodhisattvas, Bosatsu, die umgekehrte Richtung maßgebend; ihr Antlitz ist der Erde zugewendet. Das Buddhaantlitz ist ganz unbewegt, hat keine Sprache, schaut nicht an, ist von keinem Gefühl und keiner Leidenschaft zerteilt und zergliedert; ist völlig abgeschieden, in sich selbst abgestorben, durch Erleuchtung vergeistigt

und erlöst, fern und riesenhaft. Das Angesicht des Bodhisattva aber ist verklärt durch den milden Schein der Entsagung und der Güte, von einem Lächeln, einem Sinnen oder Neigen, voll Hoffnung und Erfüllung bewegt; ein Hinweis auf das letztliche Befreitsein, nachdenklich und nach innen lauschend; gütig und dem Menschlichen zugetan; die letzte und höchste Stufe im Bereiche des Seelischen, wie Buddha der Anfang der unendlichen Reihe ist. Die Bodhisattvas erscheinen als die Personifikationen der wirkenden Kräfte der Buddhagöttlichkeit; als Emanationen und Manifestationen höherer Macht, als Ausstrahlungen himmlischer Größe, immer zugleich mit jenem Grundzug geläuterter Mildtätigkeit und wirkender Hilfsbereitschaft. Den Trimurtîbildungen in Indien entsprechen nun die Trinitätsgruppen, die durch Zusammenstellung eines Buddha mit zwei begleitenden Bodhisattvas entstehen. So erscheint Shaka mit Yakuho und Yakujo, Bheshajya-râya und Bheshajya-Samudgata (Tafel 1); Bheshajya bedeutet so viel wie Medizin und wie der Yakushi Bheshajya-guru eine Büchse trägt, so halten die Begleiter in ihren Händen kleine Kugeln (Tafel 3 und 4), Symbole vielleicht für Heilmittel, denn ihre Bestimmung ist es, Übel und Beschwerden der lebenden Wesen zu lindern. Den Yakushi-Buddha (Tafel 136) begleiten Sûrya-prabha und Candra-prabha, Nikko und Gakko-Bosatsu, Sonnenglanz und Mondschein (Tafel 140, 141). Amida erscheint zwischen Seishi-Mahasthama und Kwannon; sie unterstützen Amida in seinem unermeßlichen Erlösungswerk und verkörpern seine zwei Grundzüge Kraft und Weisheit, jenes Licht der Weisheit, das alle Wesen der Welt zu retten und ihnen Kraft zu spenden vermag, sowie unendliche Liebe (Tafel 157). Am Haupte Kwannons erscheint immer das Bild Amidas, oder es überragt in den Darstellungen des neun- und elfköpfigen Kwannon den Kranz der übrigen Köpfe, die als Inkarnationen des Buddha Amitâbha gelten; die zehn unteren Häupter sind schrecklich anzusehen, denn in furchtbarer Form schreitet er aus Zorn und Unbill über die töricht Ungläubigen einher. Das elfte Haupt aber spiegelt den ruhigen Glanz seines inneren Wesens wieder. Innerhalb unserer Bildwerke tritt diese Form noch nicht auf. Die Erscheinungswelt des Kwannon Bosatsu ist jedoch groß und vielfältig, denn immer neue Formen nimmt er an, um als Antwort auf die vielen Gebete den gläubigen Rufern zu erscheinen; zu nennen ist vor allem Nyoirinkwannon (Tafel 110), in der die später sich ausprägenden weiblichen Grundzüge schon anklingen; Weisheit, Güte und tiefe Beschauung sind die Elemente seines Wesens, und aller Menschen Wünsche in Gegenwart und Zukunft zu erfüllen ist sein besonderes Gelübde. Vielfach werden Nyoirindarstellungen auch als solche des

Messias Mâitrêya-Miroku angesprochen. Das menschlich mitleidsvolle Wesen des Bodhisattva Kwannon kommt in einer Legende der späteren Zeit besonders schön zum Ausdruck. Dort wird erzählt, wie Kwanyin die Welt vom Leide gereinigt habe und nun, zurückgekehrt in ihre himmlische Abgeschiedenheit, herniederblickt und von allen Enden her neue, immer furchtbarere Leiden in die Welt zurückfluten sieht; da stützt sie ihr Haupt in die Hand, sinnt und denkt nach über den Schmerz, der die Erde zerfrißt und zersetzt — denkt und denkt, bis der Kopf die Leidgedanken nicht mehr einzuschließen vermag und zerspringt. Unter den Bodhisattvas wäre endlich noch Akasagarbha zu nennen, im japanischen wohl meistens als Kokuzo bezeichnet (Tafel 38); von ihm heißt es, daß Sonne, Mond und alle Sterne seine Inkarnationen seien, und daß seine übernatürliche Gabe von Güte und Weisheit keine Grenzen kenne. In späterer Zeit kennt man fünf Formen dieses Bodhisattva; für uns genügt aber die generelle Erkenntnis des Bodhisattva-Begriffes und seiner Stellung im Systeme des Mahâyânaglaubens.

Durch die mannigfaltigen Bodhisattvagedanken erhält das strenge, düstere und unzugängliche Weltbild des Buddhismus einen Reichtum von begütender Freudigkeit und geläuterter, reiner Menschlichkeit. Zwischen der leidenden Welt und dem lebensfernen, affektlosen Zustand des Niemehrseins breitet sich eine Welt voller Liebe aus. Wie im Bilde Buddhas immer die letztmögliche Verkörperung des Unirdischen sich darstellt, versinnbildlichen die Kwannon-bilder die Idee eines Gnadentums; sie bevölkern das Menschentum mit ihrem geisterhaften Leben; nicht als Idee des Unendlichen, das im Endlichen ewigen Anteil hat, sondern wie ein Abbild, wie Widerschein des Unweltlichen in der Sphäre des Diesseits.

Außer den Darstellungen von Buddhas und Bodhisattvas begegnen wir noch den Darstellungen von göttlichen Wesen, die aus dem indisch-brahmanischen Pantheon übernommen sind, ohne ihre ursprüngliche Bedeutung aber noch wesentlich wiederzuspiegeln. Den breitesten Raum nehmen die Himmelswächter, die Shitenno, die vier Devakönige ein (Tafel 45—54). Es sind Wächter und Schutzgottheiten, die den Glauben verteidigen, den Berg Meru gegen die Dämonen schützen, sind die Beherrscher der Yakschas, Halbgötter, der himmlischen Nymphen und der Schlangenwesen, und üben zugleich auch die sittliche Kontrolle über die Menschheit aus. In den Tonfigurenszenen des Horyuji (Tafel 188ff.) haben wir dann bereits bildmäßige Gruppendarstellungen aus der Legende vor uns, darunter die Dar-

stellung des ins Parinirvâna eingehenden Shaka-Buddha, umgeben von der trauernden Tier- und Menschenwelt, sowie die Disputation zwischen Monju und Yuima.

Diesen religiösen Begriffssetzungen, die Ostasien von Indien übernahm, entsprechen mehr oder weniger feststehende Formtypen, die die indische Kunst ausgebildet hatte und die die ostasiatische dann modifizierte und auch weiterbildete. Buddha wird immer in monumentaler Einfachheit dargestellt, ruhig, schmucklos, schlicht, meist sitzend mit untergeschlagenen Beinen, bekleidet mit der Mönchskutte, die in großen Faltenzügen beide Schultern bedeckt und Rumpf und Beine bis auf die Brust und die Füße umhüllt (Tafel 2), oder die rechte Schulter freiläßt (Tafel 152) und meistens über den Sockelrand in einer Faltenkaskade abläuft. Die Haare sind, wie die Legende berichtet, kurz abgeschnitten, doch bedecken den Schädel Reihen von Locken, die spiralförmig von links nach rechts gelegt sind. Besondere Attribute, Kennzeichen seines übernatürlichen Wesens, sind: Der Ūsnîsa, ein halbkugelförmiger Auswuchs auf der Mitte des Kopfes, ein Hinweis auf seine gewaltige Intelligenz; das Ūrna, eine kleine Erhöhung auf der Stirn oberhalb der Nasenwurzel, oft durch einen Stein oder eine Perle ersetzt, angeblich von der Tatsache zusammengewachsener Augenbrauen bei hervorragenden Menschen abgeleitet, ein Zeichen seiner helllichtigen Allweisheit und seiner alles erschauenden Größe; die langgestreckten Ohrlappen als Zeichen seiner weltlauschenden Teilnahme. Außer diesen Attributen wird seine physische Erscheinung gebildet analog den physischen Eigenschaften des Tschakravarti, des großen Wesens, dessen 32 große und 80 kleine Schönheitszeichen auch sein Bild, als das des Beherrschers der übersinnlichen Welt bestimmen. Die wichtigsten sind: „Die Stirn ist breit und flach; die Kinnbacken sind die eines Löwen; Schultern und Arme sind vollständig abgerundet, die Arme sind so lang, daß, wenn er aufrecht steht, die Hände bis zu den Knien reichen; der Oberkörper ist wie der eines Löwen; der Wuchs ist wie der von *Ficus religiosa*; die Zeichen des Geschlechtes hat die Natur verborgen; die Schenkel sind voll gerundet; die Beine denen einer Gazelle gleich; Finger und Nägel sind lang; die Ferse ist langgestreckt; Füße und Hände sind zart und schlank; Finger und Zehen haben eine Netzhaut; seine Nägel sind rund und glatt; man sieht weder Adern noch Knöchel; die Sehnen sind fest; die Linien der Hand sind weich, regelmäßig, tief, nicht gewunden und lang gestreckt; er ist von vollendeter Kraft; seine Glieder glänzen, sind zart und groß, kraftvoll,

regelmäßig, wohlgefügt, rund, graziös, symmetrisch; seine Seiten sind kräftig, gerade, sein Bauch wie ein Bogen; die Nase tritt vor; die Augen glänzen; sie sind rein von freundlichem Ausdruck, lang und groß, sie gleichen einem Blumenblatte der blauen Nymphäe, haben gleiche schöne Brauen, welche zusammenstoßen, sie sind wohlgezeichnet und schwarz; die Wangen sind voll und ausgeglichen, ohne Entstellung, ohne Spur von Haß und Zorn; seine Sinne sind völlig gezügelt, zur Vollkommenheit gelangt; Gesicht und Stirn drücken völlige Harmonie aus; überall verbreitet er ein überirdisches Licht, das alle Dunkelheit zerstört.“ (Grünwedel.) So ersteht ein Bild der Schönheit des Wesens von Kraft, Ruhe, Vollkommenheit, Erlöstheit und Harmonie. Die gesamte Formgebung wurzelt nicht nur in der bildnerisch künstlerischen Logik, sondern beruht gleichzeitig auf einer tief symbolischen Formsetzung, die ein Bildwerk zu einer Predigt macht, zu einer Apotheose des Glaubens und der Lehre. Am stärksten treten die Symbolbedeutungen in der Haltung der Hände, den Mûdras, zutage, die jeweils eine Szene aus dem legendaren Leben andeuten, eine bestimmte Handlung, oder einen Zustand, oder einen religiösen Begriff verkörpern, oder endlich einen bestimmten Dhyânibuddha kennzeichnen. So erscheint Amida meistens mit in den Schoß gelegten Händen, die die tiefe Meditation bezeugen. Oder beide Hände stehen verschlungen vor der Brust, das Rad der Lehre drehend, oder — wie bei den Shakadarstellungen — ist eine Hand erhoben, predigend, segnend, tröstend, während die andere Hand geöffnet im Schoße, oder auf dem Knie liegt; oder die rechte Hand hängt über das Knie herunter, die Erde als Zeugen anrufend. Jede formale Einzelheit wird zum Ausdruck einer Abstraktion oder einer übersinnlichen Gegebenheit oder Gleichsetzung. So bedeutet im Shaka des Kanimanji (Tafel 152), der als die Lehre predigend dargestellt ist, die Stellung der linken Hand die Ausübung der vollkommenen Weisheit und des großen Gelübdes, voller Mitleid gegenüber jeder Kreatur; der Daumen repräsentiert dabei den Äther — die Weisheit, der Mittelfinger das Feuer, als Symbol seines Gelübdes. In der rechten Hand bedeutet der Daumen die Meditation, der zweite Finger Mühen und Bestreben, die Berührung beider die richtige Anwendung des Glaubens und die tiefste Konzentration auf das Heilswerk, die Hingabe an das Werk der Erlösung.

Verzweigter noch und reichhaltiger in den Kombinationen treten die Mudras bei den Bodhisattvas auf, deren Bedeutung noch durch mancherlei Attribute differenziert wird, wie Wunschedelstein (Tafel 20), Flasche (Tafel 62),

Lotuszweig (Tafel 96), kleine Kugeln (Tafel 3), oder an der Krone Schmuckstücke und Rosetten (Tafel 76), oder ein Strahlengefäß (Tafel 162), oder eine Amidafigur (Tafel 56, 59). Während die Buddhagestalten ruhig und schlicht gegeben sind, sind die der Bodhisattvas prächtig geschmückt, mit reicher Gewandung und in ausgesprochener Aktion. Der ursprüngliche Typus ist der eines stehenden königlich geschmückten jungen Mannes, entwickelt aus der Legende des historischen Buddha, der Prinz war. Ältere Bilder, wie Tafel 55, zeigen die Bodhisattvas ganz eingehüllt in schlicht umsäumte Gewänder oder mit streng gefalteten und flach gelegtem Beiwerk von Gewandung und mäßigem Schmuck. Mit Diadem oder Kronen auf den Häuptern, flachgelockten langen Haaren und einem von den Schultern langherabfallenden schalartigen Gehänge. Von der Mitte des 8. Jahrhunderts ab wird eine prächtigere Auffassung üblich (Tafel 129): der Oberkörper ist nackt, ein Rock fällt von den Hüften herunter, die Füße freilassend und manchmal bis zum Knie gerafft; über die Brust läuft die Brahmanenschnur; Bandgehänge und Schmuckketten umwinden den Rumpf; am Hals, an den Oberarmen und an den Handgelenken liegen Schmuckbänder auf; geschmückt mit Ornamenten und Rosetten; eine hohe Haartracht mit Diadem ziert den Kopf. Alle Bodhisattvas stehen auf Blüten des heiligen Lotus, und hinter ihren Häuptern breitet sich — wie bei den Buddhadarstellungen auch — ein strahlender Nimbus aus; das Ūrna fehlt meistens bei unseren Bildwerken. Neben der stehenden Darstellung kommt auch die in sitzender Haltung vor, wobei das rechte Bein vom Sockel herunterhängt; durchweg üblich bei den Nyoirindarstellungen mit aufgestütztem Kopfe.

So erscheinen die Bodhisattvas als Idealgestalten, von einer sehnsüchtig liebenden Phantasie mit allen Arten der Pracht und feierlicher Größe ausgeschmückt, im funkelnden Götterornat; ihre Weltenliebe, Heiligkeit, Güte und Weisheit allen offenbar und sichtbarlich. Symbolische Verschiedenheiten spiegeln sich trotz der Zartheit der Ausdruckscharakteristik in der Formgebung köstlich wieder; so bei den Figuren 86 und 90 der Unterschied der kühlen, jungfräulichen Mondschein-Gakko und der warmen mütterlichen Sonnenglanz-Nikko; oder auf Tafel 157 der Unterschied zwischen der sinnenden Weisheit und liebenden Kraft.

Einen wirklichkeitsnäheren realen Habitus zeigen dagegen — entsprechend ihrer religiösen Bedeutung — die Himmelswächter (Tafel 45—54) mit ihren Lanzen, Schwertern und der Schreibrolle, bekleidet mit Panzerrock, Hose und

Schuhen, mit dick geflochtenem Gürtel und hohem Kragen; oder Bonten und Taishakuten (Tafel 202, 207), die ein langärmeliges, bauschigweites Gewand tragen, an den Füßen vornehme chinesische Schuhe, und einen schmiegsamen Panzer auf der Brust. Reichhaltig ist endlich auch die ins genremäßige gehende Charakterisierung der einzelnen menschlichen Typen aus der Beweinungsszene mit dem knochig-eckigen, aufheulenden Einsiedler (Tafel 198), oder aus einer anderen Szene die lustige Pffiffigkeit des Figürchens Tafel 196, oder die scharmante Grazie der sitzenden Figur Tafel 194.

Mit diesen, wenn man so will, vier Typenreihen, ist der Darstellungsbereich unserer Bildwerke geschlossen. Priesterporträts gehören erst einer späteren Zeit an, die auch den Darstellungen der Halbgötter, der Himmels- und Tempelwächter ein größeres künstlerisches Interesse entgegengebracht hat. In unserer Zeit des 7. Jahrhunderts stehen bei weitem die Darstellungen von Shaka und Kwannon im Vordergrund, und in diesen beiden Gestalten hat die buddhistische Kunst die zwei tiefsten menschlichen Gedanken zu ihrem Darstellungsinhalt gemacht: Erlöstheit und Weltenliebe. Ihre Sprache ist die, die in aller Welt gesprochen, ersehnt und verstanden wird. Auf diese Kunst trifft das Wort Spinozas zu: *sub quaedam aeternitatis specie*, unter der Form der Ewigkeit erfaßt. Alle die ideellen Voraussetzungen der buddhistischen Glaubenslehre, die wir in kurzen Zügen zu kennzeichnen versuchten, weisen der bildlichen Darstellung ihre besondere Formgebung zu; naturabgewandt, wie die buddhistische Empfindung, und in der menschlichen Form sich nur äußernd, doch umgedeutet auf eine geistige Wirklichkeit, die wiederum die körperliche Erscheinung potenziert und dynamisch steigert oder zur Abstraktion verdichtet. Diese Kunst, die von der reinen Idee ausgeht und in der Vorstellung, im inneren Erlebnis selbsttätig wurzelt, ist eine irreale, wenn wir unter Realität Beobachtungswirklichkeit verstehen. Natur aber ist im künstlerischen Sinne der Inbegriff aller denkbaren Verhältnisse, also mehr als sinnliche Realität. Dem inneren Erlebnis, das kein außenliegendes Motiv nach innen kehrt, sondern im Selbst schöpferisch ist, entspricht die Form, die sich der Idee unmittelbar anschließt, ohne auf die äußere Naturgesetzlichkeit Rücksicht zu nehmen.

Und mit dieser Gestaltungstendenz berührt sich nun das heutige Ringen um eine reinere, einfache Formwelt, um Vertiefung der anschaulichen Gegebenheit, um Zusammenfassung zersprengter, flüchtiger Einzelheiten und Eindrücke zur Gesamtheit eines Weltbildes, zur Harmonie eines Weltgefühls.

Eine gewaltige Selbstbesinnung hat alle seelischen Kräfte, die innerhalb einer mehr oder weniger sensualistisch bestimmten Weltauffassung zersplittern mußten, von neuem gesammelt. Mit Entschiedenheit drängt die künstlerische Sehnsucht nach dem Ausdruck eines monumentalen Stiles. Aus der Ungunst und Unruhe unserer Zeit ist das Verlangen nach einem vertiefteren allseitigen philosophischen Weltbilde erwachsen. So drängt das geistige Schaffen von der vielfach bedingten, bewegten und vereinzeltten Anschauung hinüber in die Reinheit intuitiver Vorstellungen. Und diesem veränderten geistigen Interesse entspricht ein neues Verständnis für Formen der Vergangenheit, die unter anderen Gesichtspunkten entwertet worden oder unbeachtet geblieben waren und herabgewürdigt wurden. Ein neues Suchen breitet sich über die Welt aus, das in den Werken gleichartiger Lebensrichtungen Bereicherung und Erhebung finden möchte; und diese innere Anteilnahme und Berechtigung hat uns den Weg geöffnet zur beglückten Anschauung dieser tief geheimnisvollen und plastisch herrlichen Bildwerke.

*

*

*

IV Wie der Buddhismus ein Kind des Geistes- und Gefühlslebens Indiens ist, so muß auch die frühbuddhistische Kunst als ein Monument des indischen Formwillens gelten. Wenn dabei im Laufe der bildnerischen Entwicklung gewisse „westliche Einflüsse“ von Gandhara her, einer provinziellen, hellenistischen Kulturoase, abgesprengt sein mögen, so handelte es sich doch nur um motivische Einzelheiten; denn wären diese Einflüsse entscheidend und grundlegend gewesen, so hätte es sich für uns wohl erübrigt, Denkmäler der asiatischen Plastik unserer Zeit mit Nachdruck vor Augen und Seele zu stellen. Aber diese ganze Auffassung, die unter Verkennung des spezifischen Formwillens den Kunstbereich eines riesenhaft fruchtbaren Erdteiles zu einer leeren Provinz der Antike machen will, richtet sich in ihrer hilflosen Einseitigkeit selber und beraubt sich der wahren Erkenntnis künstlerischer Größe.

In ähnlicher Weise, wie der buddhistische Gedankenkreis sich jeweils den Völkern, die von ihm Besitz nahmen, anpaßte oder gemäß den Zeitströmungen sich wechselnd verfärbte, änderte sich naturgemäß auch die bildnerische Absicht und Gestaltung. Für China ist dabei wichtig, daß dieses Land, als es indisch buddhistische Religiosität und Kunst zu sich herüber nahm, bereits Jahrtausende einer philosophisch religiösen und künstlerischen Kultur durchlebt hatte. In eine alte und tief gelagerte Kulturhumusschicht wurde hier der buddhistische Same eingesät. So konnte es sich weder um eine urteilslose Übernahme, noch um primitive Versuche handeln, sondern darum, Glauben und Kunst sich der eigenen Welt entsprechend zu eigen zu machen und zu neuen Gipfelpunkten zu steigern. Aus einer indisch buddhistischen Kunst wird eine auf Grund indischer Elemente aufgebaute, freie Übertragung ins Chinesische und damit eine Erscheinung *sui generis*. Die Höhlen von Yünkang seit dem 5. Jahrhundert sowie die von Lungmen, deren Beginn in den Anfang des 6. Jahrhunderts fällt, sind Zeugen eines gewaltigen Aneignungsprozesses; auffallende Ungleichheiten, die in der Formgebung dieser Felsskulpturen zutage treten, zeugen für das anfängliche Gegeneinanderstehen verschiedener Elemente, wechselnder Einflüsse, so wie auch für die Verwirrung, die gerade hier zum Teil durch stärkere Gandhara-Influenz hervorgerufen wurde. Gegen Ende des 6. Jahrhunderts und mit dem Beginne des 7. Jahrhunderts scheint

eine vom nationalchinesischen Empfinden bestimmte Synthese erreicht zu sein: In einem schweren, klaren, in sich disziplinierten, massig aufbauenden, strenggefügt, lineargliedernden, rhythmisch symmetrischen Stil, dessen Vertreter Tori ist, dem aber, zeitlich fast unmittelbar sich anschließend, eine tiefgreifende Formumbildung entgegentritt; eine auflockernde, ins Volumen gehende, dynamisch gesteigerte, menschlich aktive und dekorativ reiche vollplastische Formbehandlung. So lange wir aber diesen Formprozeß nur an den chinesischen Höhlentempeln ablesen, bleibt unsere Anschauung gehemmt, unsere Freude getrübt; denn alle diese Arbeiten mit ihrem oft leeren und wirren In-die-Breitegehen, sind meist handwerksmäßige Votivkunst ohne eigentliche Höhepunkte. Die wertvollen Einzelwerke aber sind, mit Ausnahme einiger Stelen, durch die abenteuerliche Ungunst der Verhältnisse zugrunde gegangen, und wir würden um ein Stück lebendigster Menschheitsentwicklung ärmer geworden sein, wenn nicht das sorgliche Japan eine erlesene Reihe von Meisterwerken seit dem 7. Jahrhundert verwahrt hätte. Ist uns somit auch die eigentliche Frühkunst in ihrem Werden nur aus handwerksmäßigen Typen bekannt, so steht der Gipfel dieser frühen Kunst uns in den in Japan erhaltenen Werken in aller Schönheit und Kraft vor Augen; und hier läßt sich nunmehr auch der gigantische Formwechsel verfolgen, der das ganze 7. Jahrhundert ausfüllt. Ein Formwechsel, äußerlich motiviert durch die Errichtung des kosmopolitischen Tangreiches unter Aufnahme neuer indisch-zentralasiatischer Formelemente, die die eigene Entwicklung beschleunigten; innerlich und künstlerisch motiviert durch eine prinzipielle Umstellung, bzw. Erweiterung des Empfindungslebens, der Stellung zur Welt, des künstlerischen Verhaltens und des geistigen Bewußtseins. Die Welt wird universaler empfunden, die Natur in ihrer elementaren Urkraft erfüllt, das Leben freudiger von einer ewig glückvollen Verheißung ergriffen, das Dasein in seiner unaßlichen Sinnlichkeit anerkannt. Das Gefühl durchglüht bewegter die Ideenwelt; die strenge Abseitigkeit und die geistige Überhöhung wird gemildert durch eine freiere, selbstbewußte Menschlichkeit. An Stelle der Geschlossenheit eines Blockes tritt die Bewegtheit des Volumens, an Stelle der Gebundenheit der Masse die Gelöstheit des Körpers. Die künstlerische Konzeption entwickelt sich nicht mehr ausschließlich aus der abstrakten Vorstellung, sondern nimmt den Weg über die Anschauung; die Idee verkörpert sich nicht mehr, eigenmächtigen Gesetzen folgend, an einer menschlich gedachten Form, sondern unmittelbar in einer menschlich gegebenen Form. Zwei Hauptphasen charakterisieren somit die Entwicklung des 7. Jahrhunderts:

Entkörperung und völlige Vergeistigung der Form, oder Verkörperung und lebendige Potenzierung der sinnlichen Form. Und dieser grandiose Wechsel im Erlebnis der Welt, dieser Wandel der künstlerischen Auffassung, zusammengeballt in die kurze Spanne eines einzigen Jahrhunderts, haben diesem Jahrhundert die reichste Ernte gebracht, eine unendliche Fülle von Formen und Schätzen. In der Reinheit der dargestellten Ideen und der Energie der Formen nach stellt diese Zeit einen Höhepunkt altostasiatischen Schaffens dar; im künstlerischen Sinne verkörpert sie eine Blütezeit und im historischen Sinne einen Schwerpunkt vielfältiger Zeitverhältnisse, nicht unähnlich der 12. oder 18. Dynastie in Ägypten, dem 5. Jahrhundert in Griechenland und dem 12. bis 13. Jahrhundert in Frankreich.

Die Einzelsonderung der Denkmäler ergibt, soweit sie verschiedene Auffassungen vertreten, vier zeitlich verschiedene Abschnitte: den Stil der Suikozzeit aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts, den Übergangsstil der Taikwazeit aus der Mitte des Jahrhunderts, den Stil der Hakuhozeit aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts und den der Wadozeit aus dem ersten Drittel des 8. Jahrhunderts. Verschiedenen Schulen nach läßt sich der Suikostil in vier Gruppen teilen, in die des nationalchinesischen Toristiles, des koreanischen Stiles, des Mischstiles unter Einwirkung von Fremdmotiven und des synthetischen reifen Suikostiles, während die Werke der Hakuhozeit zu trennen sind in eine chinesische und eine archaisierend rückschauende Schule.

Den Werken der Suikozzeit lassen sich als Motto die Worte des Meisters Eckehard voransetzen: „So muß sich denn die Seele gar lauter halten und vornehm leben: ganz einig und ganz innen, nicht durch die fünf Sinne hinauslaufen in die Mannigfaltigkeit der Kreaturen, sondern völlig innen und einig sein in dem Lautersten, das sie besitzt.“

Der Toristil (Tafel 1—37). So benannt nach der Inschrift des Meisters Kuratsukuri no Obito Tori an der Rückseite der 623 A. D. datierten Trinität im Horyuji — entspricht dem chinesischen Stil der Vortangzeit, dessen künstlerischen Gipfelpunkt er bedeutet. Dieser Stil ist ein typisch archaischer, nicht primitiver, unkörperhaft, geometrisierend, architektonisch; weniger modellierend, als die Masse türmend; gemeißelt, gewinkelt, geschnitten und gekantet ohne bewegliche Relieferung. Weniger von Gefühl und sinnlicher Lust erfüllt oder seelische Stimmungen verkörpernd — als verkörperte Idee, gewaltige Symbolik spiritueller Überweltlichkeit, voll überpersönlicher Feierlichkeit und ernster Wahrhaftigkeit.

Die größte Entfaltung erreicht dieser Stil in den Gruppenkompositionen. Der reliefartig-massenhafte Aufbau der Trinität (Tafel 1—5) folgt den Gesetzen einer strengen, symmetrisch-architektonischen Logik. Die Figuren sind in blockmäßiger Einheit aufgefaßt; durch Schichtung immer wieder auf flächige Wirkung reduziert; ohne Modellierung und Überleitung; der rechte Winkel beherrscht alle Übergänge. Keine stofflichen Differenzierungen oder naturgemäße Bedingtheiten spielen in die Formgebung hinein, die nichts über die Realität aussagen will, sondern das Manifest einer überweltlichen Geistigkeit ist. Die Dreiheit beherrscht als Grundmotiv die gesamte Komposition; die Dreizahl führt zum Dreieck, das Dreieck zur pyramidenförmigen Abstufung, Staffelung und Bindung der Masse, die Pyramide zur achsialgelagerten Symmetrie. Der vielgestaltigen Ungeregeltheit der irdischen Welt steht die in sich beschlossene Ordnung der geistigen Welt gegenüber. Die Frontalität ist einmaliger Aspekt, unter der die Schrankenlosigkeit des Buddhatums erfaßt wird; sie kulminiert alle plastischen Elemente auf die gigantische Intensität einer Ansicht hin, bändigt die Verzweigkeit dreidimensionaler Ausdehnung der Masse zu gleichförmig ehern geschlossenen Profilen. Die himmlischen Gestalten Buddhas und der Bodhisattvas vermag die begrenzte Gegenständlichkeit eines menschlichen Körpers nicht auszudrücken; der Körper erscheint als Masse, blockhaft verdichtet, durch Brechungen gegliedert, geschichtet, getürmt, nicht durch Modellierung, sondern durch Beziehungsordnung vereinheitlicht. Shaka, als die höchste geistige Instanz, trägt die stärksten plastischen Akzente; wie ein schweres Mittelrisalit beherrscht er die Mitte; in ihm ist die Kraft, deren Inbegriff er ist, sichtbar gemacht; in den kleinen Bodhisattvafiguren neben ihm aber scheint sie noch tief verschlossen in den entschlafenen Leibern zu träumen. Die Gestalt Shakas ist klar und durchsichtig gegliedert, in den Begleitfiguren ist alles keimhaft und tätig wirkender erschlossen. Dort der Ewigkeitswert, hier der Traum der Seele; aber der himmlische Nimbus mit den sieben Vorgängern Shakas überdacht in segnendem Neigen gemeinsam alle drei. Der Scheitelpunkt der Masse, der Brennpunkt der Tiefengliederung und Bewegung, der Gipfelpunkt der ideellen Vorstellung Shakas liegt in seinem Haupte. Es vereinigt die Masse, krönt die seitlich ansteigende Pyramide, zentriert die Tiefenbewegung und bedeutet zugleich den Sitz der Geistigkeit. Ein scharf gekanteter Block, plastisch übertrieben, drängt er aus der Tiefe nach vorn; ein kleiner Kopf an dieser Stelle müßte wie in einem Strudel ertrinken, und die Ordnung des Ganzen würde verfallen. Der übermenschlichen Auf-

fassung des Körpers entspricht die ornamentale Umwertung des Gewandes. Die Faltengebung steht ganz unter der Gesetzmäßigkeit, die von der Architektur der Gestaltmasse gegeben wird. Nicht als Kleid und Körper sondern als verharrende Masse und gliedernde Bewegung wirkend, fließt durch die Falten gleich der Blutzirkulation ein rhythmisch konstantes Leben. Wie ein Spinnwebgewebe, gleichmäßig und doch voller Phantastik überziehen die Linien die Masse; nie aber drängt diese im Sinne eines lebendigen Körpers hervor, so daß das Gewebe zerreißen müßte. Und was sich als Linie darstellt, ist nur Abgrenzung einer Fläche gegen die andere; gekantet und geschnitten verlaufen sie ohne Abweichung, parallel gelagert und in ihrem ganzen Ablauf sichtbar, setzen nirgends ab und überschneiden einander nicht. Ihr Verlauf schließt sich streng und gehorsam der Masse an; erst in der Kaskade des Überwurfes brausen sie wie losgelassen auf, oder verteilen in Ranken und entflammten Bündeln sich über den Heiligenschein. Nie aber greifen sie in ihrer Bewegtheit auf die Gestalten zurück, wie deren Haltung nie auf einen körperlichen Ursprung zurückgeführt wird. Alle figürliche Bewegung ist entweder unmittelbar Ausdruck der Massenlagerung — wie der Pyramide eine immanente Bewegung zugrunde liegt — oder Massengliederung, die die Teile stuft, winkelt und schichtet, immer nach dem Maße des symbolischen Ausdrucks. Der Gestus bleibt immer am Block gebunden oder dem Block eng angeschlossen.

So bedeutet dieses Werk eine Welt für sich, voller Leben und Gedankengänge; als eine Verkörperung ewiger Gedanken aus heiliger Ferne, unbewegt und wie ein Stück Natur so unbegreiflich und überpersönlich. Nichts greift nach außen und richtet sich direkt an den Beschauer; und doch geht eine magische Suggestion von der geheimnisvollen Kraft Shakas aus, die den Andächtigen in die Kniee zwingt, die alle irdische Kleinlichkeit in den Bann seiner unwandelbaren Stille zieht und alles Menschlich-Leidensvolle stumm macht durch die hoheitsvolle Kraft, mit der er auf die Ewigkeit hinweist. Die Jünger aber in ihrer stillen Verträumtheit und milden Nähe leiten das zage und bestürzte Gemüt des andächtig Überwältigten ins Leben zurück. Durch sie fühlt der Mensch sich mit der unfäßlich gewaltigen Ferne des Ewigen verwandt und getröstet. Eine glühende Predigt und eine lautlose Offenbarung.

Die typischen Kennzeichen dieser Formbildung sind: die blockhafte Verdichtung, architektonische Geschlossenheit, die Einheit gleichmäßiger Profilierung, wobei als besondere Eigenart das ausgezackte Gehänge und die aufgerollten Haarsträhnen zu bemerken sind, strenge Flächenschichtung,

puritanisch sparsame Verwertung durchmodellierten Oberflächenreliefs, die lineare Ausdeutung plastischer Momente, geometrisierende Tendenzen, unräumliche Gebundenheit des Gestus, Symmetrie und Parallelismus, die Sichtbarkeit der ganzen formalen Logik und die Zurückhaltung in aller sinnlich-dekorativen Wirkung. In der Stimmung dominieren der gewaltige Ernst und eine weltenferne Unerbittlichkeit; die absolute Reinheit und unbezügliche Eigenwertigkeit der Formgebung korrespondiert mit dem mystisch übersinnlichen Gehalt. Dieselben Grundzüge wiederholen sich in mannigfacher Abwandlung in einer Reihe anderer Figuren.

Der Shaka zur Rechten der Trinität im Kondo zeigt eine Milderung der strengen Rhythmik, ein weicheres Zusammenschließen der Massenteile und ruhigeren Aufbau (Tafel 18). Alle Verhältnisse sind weniger streng distanziert, die Masse ist voller ausgerundet, das Gewand stiller und breiter in der Bewegung, ohne daß dabei die feierliche Unwirklichkeit der Stimmung angetastet würde. Der Amida zur Linken (Tafel 19) aber ist eine Replik aus späterer Zeit; nur Überwurf und Nimbus sind alt. Die Formbildung der Figur ist voll natürlicher Weichheit, das Gewand stofflich verselbständigt, die strenge Schichtung und kantige Brechung in die atmende Schönheit eines körperlichen Volumens überführt; die ganze Stimmung ins Menschliche hinein verlegt, mit dem Ausdruck glückhafter Friedfertigkeit.

Während die Figur Tafel 30 trotz ihres kleinen Formates im wesentlichen der strengen Architektonik der Torifigur folgt, bildet die 628 datierte Gruppe (Tafel 27—29) eine unendlich reizvolle Umsetzung ins typisch Kleinplastische; hierin liegt der Grund für die freiere, beweglichere Behandlung und Zusammenfassung. Der Blickpunkt des Beschauers liegt nicht wie beim großen Shaka tief unten, sondern in der Mitte, so daß die ganze Figur (Tafel 28) sich mit einem Blicke umschließen läßt, unterstützt von der vereinheitlichenden malarischen Zusammenfassung, die an Stelle der horizontalen Trennung und Schichtung getreten ist. Man fühlt die formende erregte und warme Hand des Künstlers nach, in den leisen Übergängen, in der plastischen Bewegtheit der Oberfläche mit dem reichen Spiel kräftiger Faltenkonturen auf mattem Grunde und in der Linienführung, die, ohne die symmetrische Grundform aufzulösen, von geschmeidiger Lebhaftigkeit ist. Die Begleitfigur ist weit abgerückt von ihrem himmlischen Vorbilde; sie wirkt wie die zierliche Figur einer Plakette, weich und nur wie ein Hauch. Aber durch sie gewinnt die milde Plastik Shakas an Kraft und Überfluß. So drückt selbst dies kleine

stille Werk in sich aus, wieviel Welten zwischen einem Bosatsu und der Ewigkeit des Buddhatums liegen. Die Seitenansicht enthüllt ein überraschend komponiertes reizvolles Bild: die Gestalt als solche ist ganz in die muldenförmige Silhouettenwirkung von Überwurf und Heiligenschein einbezogen, die von der schalenartig zusammenfließenden Silhouette der beiden Hände im Kleinen wiederholt wird. Das zarte Abtönen aller Linien sowie das Wunderspiel des Umrisses ist von einer ergreifenden Reinheit, die die kleine Trinität einer meisterlichen, man möchte sagen, einer sehr frommen und kindlichen Hand zuweist. Der Vergleich von Tafel 28 mit 2 und 29 mit 5 veranschaulicht, daß diese Kleinplastik nicht einfach eine verkleinerte Nachbildung ist, sondern eine freizügige malerische Übersetzung; was dort erst durch rechnerische Übertragung auf die große Form und durch begriffliche Überordnung erreicht ist, wirkt in den Kleinfiguren als unmittelbar lebendige Einheit, die die ganze Sensitivität der formenden Hände in sich trägt. Wie in dieser Naratrinität die kleinplastische Auffassung in der malerischen Beweglichkeit der Oberfläche und in der Intimität des Aufbaues zum Durchbruch kommt, so lebt sich in der Trinität Tafel 32 die freiere Auffassung in der über die Symmetrie hinausgehenden Ausschmückung und in der weichen Relieferung voll Licht- und Schattentönungen aus. Dabei ergibt sich von selbst ein reicherer Formschatz, flüchtigere Struktur und eine gewisse sinnlich-stoffliche Ausprägung.

Die Monumentalgestalt des Yakushi (Tafel 13—17) ist erfüllt von einem merkwürdig formalen Wechselspiel. Der strenge, blockhaft unbewegte Kern kommt gewissermaßen ins Wanken; freiere Kurven, stoffliche Überlagerungen und allerhand organische Beziehungen werden in den archaischen Formen aufgefangen. Der Schwerpunkt, der die gesamte Gestalt zentriert, liegt nicht mehr ausschließlich in der Folgerichtigkeit zusammenfassender Gliederung, sondern beginnt sich im Sinne eines einheitlichen Organismus nach innen zu verlegen. Dabei hat die Gliederung nach der Tiefe zu an Reichtum und Ausrundung gewonnen, und eine entschiedene Bewegung nach dem Beschauer hin kommt zum Durchbruch: das Gesicht drängt über die gewölbte Brust nach vorn, die Hände lösen sich aus der Masse, greifen weit vor; die Rechte eindringlich sprechend. Die Vehemenz dieser Geste wirkt durch die strenge Bindung an den Block wie gestaffelt, zugleich beruhigt und zurückgehalten. Der heutige Gesamteindruck dieses Medizinbuddhas wird durch die zufällig stehengebliebenen Reste der alten Bemalung etwas ins Groteske verzerrt.

Möglicherweise gehört das Werk einer Lokalschule an, die noch zur Zeit des angebrochenen Tangstiles archaische Elemente konservierte.

Die schwere Massigkeit der Begleitfiguren der Toritrinität — die auch die Figur Tafel 22 zeigt — ist in der Yumedono-Kwannon zu einem wunderbar freien Wuchs entfaltet (Tafel 20). Alles Schwere und Niedergehaltene wird durch die Rhythmik in eine schwebende und feierliche Pracht abgewandelt. Das Gehänge gleicht keiner willenlos niederstürzenden Masse sondern Flügeln, die sich emporschwingen wollen. Die flächige Frontalität gibt dieser Freifigur eine magische Unwirklichkeit. Statt der Blockteilung steht hier eine vorhangartige, in die Höhe strebende Schmalheit, die durch ovale, oblonge oder glockenförmige Teilungen gegliedert ist. In den Händen schwellen Flächigkeit und Ruhe zur plastischen Größe und zum mystischen Gestus an. Gleich einem Erzengel, aber nicht wehrhaft und gewaltig, sondern voll der weihvollen Freudigkeit einer heiligen Handlung, wobei die Hände den strahlenden Wunschstein zur Schau stellen; das enge Anschmiegen der Arme an den Leib verleiht der ganzen Bewegung dabei etwas Behutsames, keusch Ergriffenes. Leise neigt sich das Antlitz über die erhobenen Hände; Schmuckbänder begleiten eindrucksvoll diese zärtliche Bewegung. Einem großen Oval eingefügt, wirkt das Gesicht durch die plastischweiche Behandlung im Verhältnis zu den Trinitätsfiguren wie geöffnet, ohne die Herbheit überpersönlicher Symbolik einzubüßen. Es liegt in diesen Zügen ein merkwürdiges Sinnendes, eine tiefe Erregtheit in edler Ruhe, ein lautloses Lächeln, das sich über das Symbol, das den Händen anvertraut ist, beugt und ganz erfüllt ist von dem Bewußtsein seines glückhaften Besitzes und seiner strahlenden Kraft. Die Krone, mit roten Steinen geziert, kontrastiert in reizvollem Linienspiel die plastische Deutlichkeit der Hände; in ihrer Spitze wird die Flamme, die von dem Symbol, das die Hände tragen, aufsteigt, überhöht, und diese wiederum durch den Gipfel des mächtig aufstrebenden Heiligenscheines, dessen Umriss die abwärtsfließende Bewegung der seitlichen Silhouetten nach dem Himmel zu reißt, während die Gestalt selbst vollkommen ruhig verharrt, unangetastet bleibt. Dieselbe Meisterschaft wie in der Toritrinität liegt auch dieser Figur zugrunde; die formal freiere Gestaltung liegt begründet in den Tatsachen der Freifigur, der innerlich freieren Handlung und des nachgiebigeren Materiales. Was in der Trinität wortlos monumentale Strenge war, ist in der Yumedono die freudige Güte himmlischer Sendung; beiden Werken gemeinsam ist die formale Ordnung und die große innere Stille.

Der Formwille, der die vielgestaltige Verzweigthheit dreidimensionaler Gebilde auf die beruhigte Einfachheit von Block und Wand bringt, der eine geschlossene Architektur des Aufbaus und eine ungegenständliche Vereinheitlichung der Bildform anstrebt, kommt besonders stark und eigenwillig in der Figur 34 zum Ausdruck, da hier die komplizierte Stellung eigentlich zur Auflösung blockmäßiger Kompositionen und zur freiräumlichen Entfaltung drängt; denn es handelt sich hier um eine ausgesprochene Haltung, die die Glieder aus ihrer verharrenden Ruhelage löst und von der Masse trennt. Aber trotzdem bildet auch hier der Block die gegebene formale Einheit; das Gestaltliche ist die gewonnene Gliederung der Massenteile, d. h. der Block wird zu einer gestaltlichen Ausdrucksfähigkeit aufgelockert. Die Verzweigthheit der räumlich freien Geste wird zu einer strengen Vorder- und Seitenansicht kristallisiert; die Rundfolge körperlicher Überleitungen durch die nüchtern ernste Reduktion auf eine blockmäßige Grundform aufgehoben. Drei quadratische Blöcke scheinen aufgetürmt: Sockel, Oberkörper, Kopf; das Vollrund schimmert überall nur durch; im übrigen herrscht die schwerfällige Winkelung des Quaders. Das vorgestellte Bein wirkt wie ein vorgesetzter Pfeiler; Sockel und Gestalt sind wie zusammengeschweißt; die freien Gewandenden am hochgenommenen Bein wirken wie Wellen, die an einen Felsen branden. In dieser blockmäßig durchgeführten Architektur des Aufbaus klingen monumental logische Tendenzen nach; doch das weiche Ablösen der runden Arme, wobei die Achselfreibleibt, ist von einer rein gefühlsmäßigen Empfindung, die über alles rechnerische Erdenken hinausgeht. Das Vorgreifen der Hände und der tröstende milde Ernst des Gesichtsausdrucks lösen den Bann der urhaften Unnahbarkeit. Die Gestaltung, die alles hinfällig Unruhige zu einer größeren und stilleren Form vereinfacht, ist nicht durch einfache Determination des Wirklichen entstanden, sondern entspringt einer geistig vertieften inneren Überlegenheit. Eine solche Gestalt bedeutet nicht eine menschliche Wiedergabe, sondern die Verkörperung der Vorstellung eines übermenschlichen Wesens; um ins Menschliche hinein wirken zu können, um sein Wesen offenbar zu machen, kleidet er sich nur in die Umhüllung menschlicher Formen. Aber nicht der sinnlich natürliche Tatbestand, sondern die Idee der über allem Modalen erhabenen Göttlichkeit ist das Ziel der künstlerischen Verwirklichung. Es läßt sich denken, daß ein Meister wie Tori, dessen Empfinden an der großzügigen und lauterer Strenge der monumentalen Bilder gewachsen war, sich hier in einem kleinen Werke ausgesprochen hat.

Eine spätere Fassung des Sitzmotives stellt die Figur 36 dar. Die Quadratur des Oberkörpers ist zu einer bewegten Umrißkurve ausgerundet, die Gestalt in ihrer Bewegung aufgelockert und natürlicher entwickelt. Trotz der weicheren Gelöstheit der Glieder, die sich zu einer ausgreifenden Haltung gruppieren, bleibt der Aufbau ein rein sachlicher, wird nicht zur körperlichen Darstellung. Das Werk wirkt wie eine Kopie aus etwas späterer Zeit. Die Unterschiede zum Bodhisattva (Tafel 34) aber liegen auch in der Ausdrucksgebung begründet: dort die eherne Ordnung, Abgeschiedenheit und ein zwingender Ernst von Predigt und Lehre, hier die nachdenklich sinnende Weisheit eines der Menschenwelt sich opfernden, schwermütig liebevollen himmlischen Wesens.

All diese Werke, prinzipiell als Klein- und Großplastik unterschieden, folgten derselben Lösung des Gestaltproblemes, zeigten die gleiche Art der Bildanlage und dieselbe Grundstimmung: Zusammenschluß der Bildteile zu undurchbrochener Einheit in der Masse, Einordnung in die Grundformen von Pyramide oder Block, unter frontaler Betonung der Stirnwände und ein schroffes Abstoßen der Profile; in der Grundstimmung überwiegt eine monumentale Ernsthaftigkeit, eine oft bis in schwere Düsterteit sich verlierende Unbewegtheit; von einer schonungslosen Formgewalt und drohender geistiger Größe; feierlich bis zur Auflösung irdischen Wohlgefühls, gewaltig bis zur Auflösung himmlischen Weltgefühls, eine Welt voll unermessener Weite. Ganz anders aber spiegelt in Formgebung und Ausdrucksstimmung der Geist des Buddhaglaubens sich in den Werken der folgenden Gruppe wieder, die wir im Anschluß an die Überlieferung als die koreanische Gruppe bezeichnen, eine Unterscheidung, die etwa der von schwergetürmter Steinarchitektur und leichtem, grazilem Holzbau gleichkommt.

Der koreanische Stil (Tafel 38—65). Auch hier Beruhigung durch Symmetrie, Verdichtung der Masse, Enteignung aller stofflich wirkenden Kräfte, symbolische Wertung und eine dem Ideengehalt angegliche Eigen-gesetzlichkeit der formalen Logik. Aber ein anders empfindendes künstlerisches Temperament und eine weiche Phantasie haben zu einer neuen Lösung geführt: keine ungefüge Geschlossenheit, Breitenentwicklung und Auflösung in der Silhouette, sondern säulenartige Kernbildung, Differenzierung der Gestalt und eine zarte, herbe, nervös gebändigte Entkörperung der Masse durch Steigerung der Höhenverhältnisse. Ein Hervortreten traumhafter Stimmung, die besonders in den Kleinplastiken sich in einer beschaulich zauberhaften Intimität ausspricht.

Der Kern der Kwannongestalt (Tafel 38—44) gleicht einer hohen, schmalen Säule; damit ist von vornherein eine Entwicklung im plastischen Rund, auf die auch die Faltenführung bezugnimmt, eine reichere plastische Tiefenbildung und räumliche Erweiterung, sowie Auflösung der Einheit in der Masse zu einem Formkomplex gegeben. Die Arme lösen sich frei vom Körper ab; das Gehänge ist von der Gestaltmasse räumlich getrennt; gleich Zweigen heben die Arme sich vom Stamm, biegsam und geschmeidig, in die freie Luft hinein. Den reichen, man möchte sagen, vegetabilen Verschiebungen im Volumen und Profil entspricht auch die wunderbare, wogende Lebendigkeit der Oberfläche mit leisen Schwellungen und sanften Tiefen, die an Stelle der Flächenschichtung getreten ist. Und statt der reliefmäßigen Gebundenheit eine Erweiterung in den freien Raum hinein: Sockel, Nimbus und Arme greifen weit aus; der Sockel allseitig, die Arme gegen den Beschauer zu, der Nimbus aufwärts; nicht mehr Verdichtung zur Blockmasse, sondern rhythmische Bewegtheit. Die Frontalität aber bleibt gewahrt; sie bedeutet jedoch nicht mehr die erschöpfende Sichtbarkeit aller Beziehungen, sondern die Ausdrucksorientierung auf eine bestimmte Ansicht hin.

Statt der strengen Logik waltet eine märchenhafte Rhythmik; statt Bau — Quader über Quader getürmt — Wachstum — ein Teil aus dem andern sprießend. Berücksichtigend ist Stimmung und Größe des himmlischen Geistes in menschliche Nähe gerückt; eine herbe Verträumtheit und ein sanftmütiger Ernst ins geisterhaft Monumentale gesteigert. Das Spiel der schönen Hände ist voll atemloser Stille; der Leib, aller Schwere entwirkt, wie ein Schatten nur oder gleich einer ruhig brennenden Flamme; die Ferne besänftigt durch die Klarheit himmlischer Gewißheit; eingetaucht in die Stimmung einer verschwiegene Schwermut und sanften Mildtätigkeit.

Die Formgebung dieser Kokuzo in ihrer schmalen, pflanzenhaften Körperlichkeit, dem zarten Ausdruck abendlich lichter Verträumtheit und Verklärung, hat besonders in der intimen Kleinplastik lebhaften Wiederhall gefunden. Hier wird die Monumentalität durch ein weiches plastisches Zusammenspiel gelichtet, von einer malerischen Atmosphäre aufgehellte und durch die reichere Mitteilbarkeit des Gestus aufgelockert. Die nackten lichtverteilenden Körperteile, die flächigen Gewandstücke, die Auflagerung der Zierrate, verstärkt durch zeichnerische Belebung, und der vielfältige Schnitt aller Begrenzungslinien ergeben eine Gesamtheit von plastischen Einzelheiten, die das Licht verschieden affizieren und zu deren schönem und vollem Einklang die strenge

Haltung der Gestalten gewissermaßen das Rückgrat bildet. Dabei kommt die beweglichere kleinplastische Arbeitsweise der Rundgebung und dem körperhaft-vegetabilen Empfinden entgegen.

Streng und verhalten noch in der Kwannon Tafel 55, lieblicher und blühender bei der Kwannon Abb. 9. Wie eine brennende Kerze wirkt diese schmale Gestalt mit ihrem in freien Flammen endenden Nimbus; als ob von den heißen Flammen des Nimbus weiches Wachs herunterträufelt, so fließt die Silhouette von den Schultern bis zum Sockel ab. Aus der Versachlichung des persönlichen Urbildes zu einem künstlerischen Formbilde erwächst ein blühender Reichtum phantastischer Associationen. Wie sich aus einer Wolke Gestalten, Tiere und Gesichter herauslesen lassen, so ergeben auch diese kleinen Figuren mit ihren zarten Leibern, ihren großen Heiligenscheinen und Lotussockeln eine Fülle wechselnder Anklänge an Dinge und Erscheinungen der Traumphantasie, die immer neue Stimmungen und Gesichte auslösen und das formal begrenzte Leben der Gestalten zu einem sichtbaren Reichtum von Schönheiten machen.

Eine freiere Verwertung plastisch-malerischer Motive zeigt die schöne Gestalt Tafel 56. Die Anordnung des Gehänges, die an Stelle des einfachen Motives gleichförmiger Überschneidung eine Trennung in zwei besondere ornamentale Vorgänge setzt, deutet eine Bereicherung der symmetrisch orthodoxen Formauffassung an. Auch die Behandlung der Oberfläche spiegelt ein gesteigertes Raffinement wieder. Von der zarten Andeutung der Brüste bis zu der kräftigen Plastik der reichbesetzten Schmuckbänder liegt eine feine abgestufte Reihe plastischer Übergänge, die das Bild mit einem Gewebe zarter Licht- und Schattentöne überzieht, das in weicher Harmonie mit der wechselnden Ausdehnung der Gestaltmasse steht. So mischt sich dem Ernst der Haltung die Grazie und der hoheitsvollen Strenge eine liebliche Leichtigkeit bei. Das volle Lichtspiel, das über den Zügen des Gesichtes liegt, geht in dem flächig gebrochenen Heiligenschein in ein großes Leuchten über. Der freieren Bewegtheit der Oberfläche setzt sich die unbewegliche Ruhe des frontalen Aufbaues entgegen. Erst in den freien Gehängeteilen und im Gestus der Arme kommt es zu einem Bewegungsvorgang. Alle Bewegtheit aber stellt sich nur als Modifikation der Ruhe dar; die Ruhe bleibt immer die umfassendere Macht; der ganze Empfindungsgehalt des Buddhismus ist ja nichts anderes als eine Heiligsprechung und Apotheose der Ruhe.

Die beiden Figuren Tafel 58 und 60 stellen in Ausdruck und Formhaltung interessante Abweichungen dar. Bei der Kwannon Tafel 58 steht an Stelle der zarten, innig verschlossenen Verträumtheit und der magischen Symbolik (wie etwa bei Figur 56) eine kräftige robuste Gestalt, sicher und selbstbewußt; die Oberfläche zersplittert in kaleidoskopartig durcheinander gewürfelte plastische Einzelteile. In der Figur 60 tritt der Reiz kleinplastischer Intimität hinter einer strengeren Gliederung, symmetrischen Härte und gewinkelten gleichförmigen Umrißbildung zurück. Der Gesamteindruck gleicht mehr einem Zur-Schau-stellen kräftig gegliederter dekorativer Pracht, die mehr als majestätische Repräsentation denn als Heiligkeit innerer Empfindung wirkt.

Dasselbe Verhältnis wie zwischen dem Shaka (Tafel 2) und dem Yakushi (Tafel 13) kehrt wieder bei den Figuren 38 und 62; auch hier (Tafel 62) werden wir zur Annahme einer Lokalschule gedrängt, die noch zur Zeit des Hakuhostiles an den alten Traditionen festhält. Vor allem ist die Rundbildung des Kernes, die besonders in der Rückansicht (Tafel 65) durch den in einer Wellenlinie auslaufenden Faltenkranz zum Ausdruck kommt, des weiteren die Betonung der nackten Körperteile und die Verselbständigung der stofflichen Zutaten gegenüber dem Körper und seiner Gliederung, sowie die auf Grund erfahrungsmäßiger Maßverhältnisse veränderte Proportionierung mit vollerem Bewußtsein ausgewertet. Damit tritt an Stelle des strengen unwirklichen Aufbaues eine mehr beobachtungsgemäße Orientierung der Bildform, die aber ohne eigentlich formale Konsequenz bleibt, so daß die Gestalt etwas trocken, gedrückt und uneinheitlich wirkt, nicht unähnlich gewissen provinziellen Arbeiten der deutschen Gotik des 14. Jahrhunderts.

Diese unter der Gruppe der koreanischen Werke zusammengefaßten Figuren, denen sich auch die in freier Rundung gegebenen Himmelswächter (Tafel 45—53) angliedern lassen, zeigen ähnlich, wie dies bei den Werken der Torischule der Fall war, untereinander einen ziemlich einheitlichen Typus. In der monumentalen Gestaltung trat im Gegensatz zum Toristil an Stelle der architektonischen Massengliederung eine mehr rhythmische Gruppierung der Teile, die zu unmittelbarer Durchbildung des Gestaltproblemcs Anlaß gab. Besonders die ganz auf intime Wirkung gestellten Kleinplastiken gelangten durch freieren Gestus und durch malerische Belebung der Oberfläche zu einer Lockerung der Masse. Mit der Gewinnung einer reicheren Skala von Tönen und Reflexen verbindet sich die wachsende Vorliebe für Ornamentierung und für gegenständliche Bereicherung. Aber nirgends greifen die Formmittel, abgesehen

etwa von Figur 62, über den Rahmen der reinen Suikoauffassung hinaus. Trotz der Kernbildung bleiben die Gesetze der Frontalität mit ihren bei-geordneten Seitenansichten in Geltung. Die Masse ist immer neutral und unbewegt; alle Bewegung beschränkt sich auf den Gestus der Arme, auf die Haltung des Kopfes und auf die Lagerung der freien Stoffteile; diese Bewegungen werden aber nicht auf den Körper zurückgeführt oder aus ihm abgeleitet, sondern verharren in sich selbst. Der äußere Umriß bleibt gebunden, gleichförmig und wird nirgends zerrissen. Die Masse ist wohl offener gegliedert, bleibt aber als solche verdichtet. Die Linien, die an Charakterisierungskraft und Phantasie zwar gewonnen haben, negieren jede stoffliche Eigenbedeutung. Überschneidungen und Drehung der Falten werden im allgemeinen vermieden. Im übrigen herrscht eine gewisse Neigung, die in der Torischule charakteristischen scharfen Winkel und harten Brüche abzuflachen und auszurunden. Auch das Volumen der Gestalten wird voller und innerhalb der Figur gern gewechselt. Der Empfindungsgehalt beruht auf einer starken Verinnerlichung, die sich sowohl als Ernst und Schwermut als auch in Verträumtheit, Güte und Zartheit kundgibt; dabei nehmen die Gestalten leicht einen mädchenhaften Ausdruck an. Gerade die Innigkeit der Empfindung ist es, die so charakteristisch für den Ausdruck dieser Gestalten ist. Man könnte den Ausdrucksunterschied zu den Toriwerken auch so umschreiben, daß dort immer irgendwie der Eindruck der unorganischen, monumentalen Daseinskraft unbeweglicher Bergmassen hervorgerufen wird, hier aber in den Bildeindruck die Erinnerung an die unergründlich verwachsene Bewegtheit von Bäumen hereinspielt. In diesen Kleinfiguren liegt immer ein Teil der großen Weltliebe verschlossen.

Der chinesische Mischstil (Tafel 66—85). Wie anders als all diese lautlos strahlenden Gestalten der koreanischen Gruppe aber stehen die Figuren Tafel 66 und 69 da; massig und beschwörend, wie verzaubert, mit jener mühseligen Schwerfälligkeit, wie sie schwangeren Frauen wohl eigen ist. Dabei voll seltsamer Widersprüche in der Formgebung: auf der einen Seite blockhaft schwere Körper, eine strenge gedankenvolle Haltung, Gleichförmigkeit im Aufbau und Unbewegtheit des Ausdrucks, der ernst- und leidvoll ist — auf der anderen Seite die Überhäufung mit Beiwerk, vielfache stoffliche Überlagerungen und Faltendrehungen, die fast barocke und eigenwillige Bewegtheit des Gehänges und die unruhvolle Linienführung. Der Rumpf ist weder einer Säule (38) noch einer Wand oder Blockschicht (1 und 20)

angeglichen, sondern greift irgendwie auf einen gegenständlich körperlichen Befund zurück; dasselbe gilt von der Behandlung des Gewandes und des Gehänges, deren ornamentales Gefüge durch stoffliche Charakterisierung zersetzt ist. Die naturalistisch-barocke Tendenz dieser Motive entspricht nun etwa dem Milieu und der geistigen Verfassung des Gandharakreises, so daß wir es hier in ähnlicher Weise wie bei den — diesen Figuren verwandten — Felsskulpturen Chinas mit einer Fremdeinwirkung zu tun haben, wobei aber gerade die Ausdrucksgebung dieser Werke vorteilhaft von der seichten Nachlässigkeit jener Gandharafiguren absticht. Im Zusammenhang mit der archaischen Formgebung und ihrer Entwicklung wirken diese Fremdmotive hier rein als formale Mittel zur Gewinnung räumlicher Tiefe, plastischer Belebung und Steigerung, sowie reicherer Modulation der körperhaften Grundform, was allmählich zur Synthese eines neuen Stiles führt, der den alten Lösungen der Torischule sich entgegenstellt und diese überholt.

Die Zusammenfassung einer Reihe von Werken nun unter dem Gesichtspunkte des „Mischstiles“ besagt nicht Zugehörigkeit zu einer festen lokalen Schulgemeinschaft, sondern bedeutet eine Fiktion, die Feststellung einer bestimmten Strömung und Entwicklung, deren Grundzug es ist, die motivischen Ungleichheiten zum bewußten künstlerischen Prinzip der Kontrastwirkung auszugestalten. In diesen Werken tritt allmählich an Stelle der formalen Einheit auf Grund gleichgearteter und einander gleichender Motive eine solche, die auf der Synthese ungleichartiger und einander entgegensetzender Formmotive beruht. Diese Entwicklung, die sich prinzipiell zwischen Unausgeglichenheit und synthetischer Zusammenfassung, — also Ausgleich und nicht Gleichmachung — bewegt, ist aber historisch nicht festzunageln, d. h. die Stadien dieser Entwicklung laufen nicht zeitgemäß ab, sondern lassen sich nur von Fall zu Fall an Art und Reife der Lösung aufzeigen.

Die Figur 71 ist aus dieser Reihe auszuscheiden, da sie — wie Figur 19 — eine Kopie aus späterer Zeit ist. Die Figuren 74, 75 und 76 zeigen in engem Anschluß an die Formgebung der Figuren 66 und 69 bereits Lösungen im Sinne der bildmäßigen Bereicherung durch Gegensatzbildung. Was dort sich noch als Ungleichheit darstellt, ist hier bewußte Auswertung motivischer Gegensätze im plastischen Sinne. Der Unbeweglichkeit des Gestaltlichen steht das durch Windungen belebte freie Gehänge gegenüber, wobei Körper und Zutaten freiräumlich abgelöst sind (Tafel 74); ein welliger Umriß erodiert den starren geschlossenen Kernschaft; Brust und Leib sind schwächig und

zart, der Kopf aber groß und die Beinpartie schwer und voller Last; das Kleid wird durch Fältelung und Umsäumung prononciert, die Körperteile sind durch leise Modellierung sinnfälliger gebildet; der Gegensatz von nackten und bekleideten Teilen ist nicht nur durch Oberflächentönung malerisch betont, sondern durch die Einziehung der Kernmasse an den Hüften und durch Vorwölbung des Leibes auch plastisch durchgebildet; der Faltenschnitt ist scharf und brüchig, die Nacktteile weich und biegsam. Der Eindruck einer reicheren Körperlichkeit beruht lediglich auf Kontrastwirkung; die Gestalt selbst ist aber nicht von innen her plastisch empfunden, sondern noch ganz von außen her aus dem Block herausgeschnitten.

In der Nyoirin-Kwannon (Tafel 76) kommen diese neuen Qualitäten auf Grund des Sitzmotives noch reicher zur Geltung. An Stelle eines geschichteten Blockes (Tafel 34), steht ein gleichmäßiges Rund, nach oben hin verjüngt, wobei Körper, Gewand und Sockel nicht mehr als ununterbrochene Masse behandelt sind. Der Oberkörper ist als klare Nacktheit gegeben, die Gewandteile als faltige Stofflichkeit, der Sockel als rundgelagerte Basis; aufschwingend löst der Nimbus die Geschlossenheit des pyramidalen Aufbaus nach oben hin auf, während Schoß und Arme die frontale Flächigkeit zu räumlicher Tiefe aushöhlen. Das prächtige Gewand ist nicht mehr bloßer Vorwurf für die architektonische Gliederung der Masse, sondern ein plastisch selbständiger Ausdruckswert, die Bindung des Faltengefüges nicht mehr durch Geometrisierung sondern durch Rhythmisierung gewonnen. Auch in der Figur 75 kommt die erweiterte plastisch körperliche Empfindung klar zum Ausdruck: nicht mehr aus einer Wand gelöst, sondern in freier Last steht die Gestalt auf dem in der Mitte erhöhten, vierkantigen Sockel; der Kopf ist allseitig ausgerundet, die nackte Brust ist von der schweren Gewandmasse, die den ganzen Körper umfaßt, klar distanziert. Nirgends wird das Faltengefüge einer Fläche untergeordnet; die Falten kommen vom Rücken her und biegen an den Seiten nach rückwärts um; diagonal den Körper überquerend; hart geschnitten, doch an den Enden weich in die Grundmasse einmündend. Bei der Figur Abb. 15 schließt sich die phantasievoll reiche Faltenführung geschmeidig der Grundform des Körpers an, doch durchbricht hier der allzu-große Kopf in seiner Ausdruckssteigerung das Gleichmaß der Anlage. Der Vergleich von Figur Tafel 75 und Abb. 12, einem Werke aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts, veranschaulicht, daß die Distanzierung von Körper und Gewand eine sachlich plastische, nicht naturalistisch stoffliche ist.

Während bei den vorerwähnten Figuren die Anwendung verschiedener Maßstäbe zu einer eindrucksvollen Synthese führte, zu einem seltsamen Zusammenspiel von Rhythmik und Massigkeit, Gebundenheit und Gelöstheit, von Zartheit und Schwere, Pracht und Strenge, führt diese Vermengung bei den Figuren Abb. 13 und 14 zu einer Inkongruenz der Bilderscheinung, da die überlegene künstlerische Bindung fehlt. Die Unstimmigkeiten in der Formgebung erscheinen hier als Zeichen schülerhafter Provenienz und einer größeren Unselbständigkeit gegenüber Fremdmotiven, die dem eigenen Kanon nicht gemäß sind. Daß eine solche Primitivität der Arbeit bzw. der Formgebung aber nicht ohne weiteres eine Primitivität der Gesinnung bedeutet, zeigen die Figuren Abb. 16 und Tafel 78, die in ihrer unorganischen Überladenheit oder archaisierenden Rückbildung ähnliche Ungleichheiten aufweisen, doch erheblich späteren Datums sind.

Gingen die Figuren 66, 74, 75 und 76 mehr auf den Typus des chinesischen Toristiles zurück, so folgen die Figuren Tafel 79 und Abb. 17 dem der koreanischen Gruppe. Bei Figur 80 ist die Gelöstheit des bewegten Gehänges und der Arme zu einer unbeholfen ausladenden Geste, zum Moment räumlicher Bewegtheit gesteigert. Dazu kommt im Aufbau der Gestalt eine leise Verschiebung der Körperteile im Sinne einer eigenkörperlichen Bewegung, wobei die Frontalität sich dreidimensionaler Ordnung anpaßt. Auch die Figur Abb. 17 zeigt eine Tendenz zur körperlichen Ergründung; das alles aber noch keimhaft, ohne eigentliche Wirkung auszulösen. In der Figur 80 wiederholt sich die interessante Verkuppelung von Doppelmotiven: eingliedert einer mächtigen Blockeinheit, doch von plastisch bewegter Tiefe; rechtwinkligen Verhältnissen untergeordnet, doch voll reicher Verschiebungen; den Horizontalen des Sockels die Schräge des Beinprofiles und die leichte Drehung des Kopfes entgegengesetzt; den steilen Kanten des unteren Blockes steht die weiche Linie des rechten Unterarmes gegenüber, und der breiten Fläche der unteren Bildpartie die vorgebogene Krümmung des Leibes aus der Tiefe her. Dazu die bewegte Führung des Gehänges (Tafel 81) und der Schwung der rhythmischen Faltenführung im Überwurf. Allerdings bestehen bezüglich der originalen Echtheit der Figur einige Bedenken.

In der Monumentalgestalt des Kaçyapa-Buddha (Kasho Butsu) tritt dann die neue Formauffassung in voller Wucht zutage, so mächtig, daß eine Einordnung in die Gesamtentwicklung kaum möglich, zur Not an dieser Stelle aber verständlich ist (Tafel 82—85). Die Figur selbst ist stark ergänzt und buch-

stäblich geflickt, da bei einem Brande mehrere Stellen ausgeschmolzen waren. Urhafte Schwere und grüblerische Leidenschaft liegen in diesem Buddha der Vergangenheit beschlossen. Hände und Kopf brechen in unheimlicher Größe aus der ungefügen gebirgigen Masse des Leibes auf. Die Faltenmasse des Gewandes beherrscht einheitlich die Bildgebung; ihr Ablauf ist unregelmäßig und leidenschaftlich; die ganze Oberfläche scheint zerknittert und aufgewühlt zu sein, wie ausgewaschene Abhänge und tote Täler. Diese Faltenmasse drückt den körperlichen Sachverhalt der Gestalt unmittelbar aus. Die Rolle, die die Gewandbedeutung hier spielt, vermittelt somit gewissermaßen zwischen den beiden Darstellungsprinzipien, wie sie einerseits in der Toritrinität (Tafel 1) andererseits in der Yakushigruppe der Hakuhozeit (Tafel 134) sich verkörpern; dort ist das Gewand Anlaß für die architektonische Gliederung der Kernmasse, im letzteren Falle ein stofflich gesonderter Darstellungsteil, der zum Körper in Wechselbeziehung steht, während hier beide Ausdruckswerte miteinander vermischt sind, Symmetrie und Parallelität aber unter Bezugnahme auf die Bedingtheiten sowohl des Gewandes als des Körpers in ihren plastischen Eigenbedeutungen. Dieselbe plastische Ausdruckssteigerung zeigt auch das Gesicht, dessen unheimlich persönlicher Ausdruck nichts mehr mit der überpersönlichen Sachlichkeit der alten Gesichter gemein hat. Es gleicht dem Angesicht eines uralten zergrübelten Mannes, einem Ahasvergesicht, das alles menschliche Dasein immer wieder überlebt und durchschaut und doch selber lange in Vergessenheit ruht. An solche Werke knüpfen dann die späteren Darstellungen von Patriarchen und Priestern an.

Die neuen Formelemente und Motive, die in diesen Arbeiten zutage traten, veranlaßten aber keine Auflösung der reinen Suikoformen, sondern wirkten sich lediglich an ihnen aus. Unstimmigkeiten innerhalb der Formgebung traten am stärksten in den Werken zutage, in denen die neuen Formbegriffe unvermittelt und mit besonderem Nachdruck sich Raum schafften (Tafel 66, 69), am widerspruchsvollsten aber dort, wo eine überlegen künstlerische Kraft fehlte, wie dies auch bei den Felsskulpturen Chinas so oft der Fall ist, so daß die Einzelteile unverbunden auseinanderfallen, während bei den Figuren 74, 75, 76 eine Einheit des Formkomplexes, aufgebaut auf dem Grundmotiv der Kontrastwirkung, erreicht ist. Diese neuen Elemente entstammen einem Gefühl, das der stofflichen und körperlichen Gegebenheit vorurteilsloser gegenübertritt; folgern sich aus dem Bestreben, die Bildmasse ins Rundplastische hinein zu erweitern, körperlich zuzugliedern und aus der Stofflichkeit die plastische

Beweglichkeit, aus der Körperhaftigkeit den physiognomischen Ausdruck zu gewinnen. In mannigfaltigen Motiven kommt dies Bestreben zum Ausdruck: in den gedrehten Gehängefalten, dem freieren Linienverlauf, den plastischen Überlagerungen und der gesteigerten Gesichtsscharakteristik; zusammenfassender wirken sie sich in der Belebung der Körpergrundform, der Ausdrucksbewegtheit, der gelösteren Räumlichkeit, der Unterscheidung von Körper, Gewand und Sockel aus, von Rumpf und Seitenteilen, von nackt und bekleidet, immer dabei nach der Seite der plastischen Kontrastwirkungen hin entwickelt, ohne aber die Grundlagen der archaischen Bildmäßigkeit aufzulösen. Die vorstellungsgemäße Bildhaftigkeit bleibt unangetastet; die Bildform unräumlich und frontal gebunden; die Gestalt unbewegt; Körper und Gewand werden nur plastisch differenziert, nicht stofflich orientiert.

Eine ernste Erregtheit und urweltliche Wucht liegt über den Gestalten dieser Gruppe; eine ungefüge Erdhaftigkeit und ungezügelter Ergriffenheit; fast wild oft in der Innerlichkeit der Konzentration und verbissen oft in einer fanatischen Hingabe; voll Last, Mühen und Dunkelheit, und doch voller erdüberlebter Größe, voller Tugend und himmlischer Gerechtigkeit. Die schweren und ernsten Werke der Torischule wirken ihnen gegenüber verhalten und geradezu kultiviert; hier aber bäumt eine wahrhaft frühe Kraft und ergriffene Weltleidenschaft sich in künstlerischer Rücksichtslosigkeit auf, zersprengt und formt, zerklüftet, bildet und schafft neue Wirklichkeit.

Der reife Suikostil (Tafel 86—115). Herbstliche Erntestimmung voll schwerer Reife, Ruhe und aufgeblühter Fülle; Traum, der nun letzte Erfüllung geworden, glanzvoll, milde, voller Früchte und gesegneter Liebe; mit der leisen Wehmut eines Abschieds getränkt, mit dem schmerzvoll süßen Laut herabfallender Früchte und dem bunten Glanz sich verfärbenden Laubes. Alles Werdende, Unausgereifte, Ungezügelte, alles restlos Gestaltete, alles was endgültig und unabweislich und im letzten Sinne gelöst schien, wird abgemildert und neu aus der Reife einer vollen Stimmung geschaffen. Wo schwere gebundene Masse herrschte, steht hier die rhythmische Gelöstheit leise bewegter Körper, wo barocke leidenschaftliche Bewegtheit sich aus der starren Gebundenheit herauswühlte, wirkt hier die Einordnung in die Melodie eines harmonischen Zusammenspiels; wo grübelnd erregter Ernst, leidvolle Schwere oder die ferne allzu ferne Gewalt und Erhabenheit, wo keusche Schwermut, verträumte Stille oder lautlose Abgeschiedenheit aus den Werken strahlten, in ihnen schlummerten, zu ihnen führten oder sie entrückten —

waltet hier feierlich aufgetan nichts als unendliche Schönheit, die das Herz öffnet, die alle die Züge der anderen in sich trägt, in sich birgt und verbirgt, waltet das singende Lächeln, das unser Lächeln ist und die große Fruchtbarkeit der menschlichen Liebe im mystischen Feuer.

Diese Werke verkörpern die letzte Phase des reinen Suikostiles, sie fassen gewissermaßen alle Formbegriffe, die die früheren Stile getrennt und dogmatisch entwickelt hatten, zu einer neuen Form- und Stimmungseinheit zusammen; mit ihnen erreicht die Suikokunst ihre weitesten Grenzen. Unmittelbar scheint ihre Formgebung an die Werke der koreanischen Gruppe anzuschließen. Aus der säulenhaften Kernbildung der Kokuzo (Tafel 38) hat sich eine freie körperhafte Gliederung mit weicher Profilierung und zart abgetönten Rundbeziehungen entwickelt; aus dem weitausgreifenden, doch streng und hart gebrochenen und gebundenen Gestus ist ein rhythmisches Bewegungsspiel geworden; Gesicht und Hände zeigen in gesteigerter Offenheit die gleiche Bindung von plastischer Realität und idealisierter Klarheit; die Oberfläche, dort sensibel auf weiche plastische Modulation gestimmt, strahlt hier in der Fülle farbigplastischer Tönung; lineare Motive ergründen den Zauber abtastender Atmosphäre; Profile wachsen auf zur geheimnisvollen Kontur lichtatmender Leiblichkeit. Alles das geschieht zugleich unter Einwirkung und Weiterentwicklung der Formgebung des chinesischen Mischstiles, besonders soweit die plastische Verstofflichung der Zutaten, die Gewinnung der Körperlichkeit, die zwischen beiden Elementen sich erhebenden plastischen Kontrastwirkungen in Frage kommen. Während aber dort auch für die körpermäßige Gliederung die bewegungslose Masse Voraussetzung blieb, und das Gewandthema ohne Vermittlung und nur auf Grund plastischer Besonderheit zu einem selbständigen Bewegungsmotiv gesteigert wurde, handelt es sich hier um die Konsolidierung der körperlichen Einheit; dort blieben Gestalt und Sockel immer als Masse ungeschieden, hier stehen die Füße frei, der Sockel wird formal und dinglich abgetrennt. Und wie der Körper eine selbständige Einheit wird, so bilden auch die Gewandteile eine formale und reale Besonderheit; das geht so weit, daß z. B. bei Figur 94, 97 die Schmuckkette frei hängend der Brust vorgelagert ist. Die Differenzierung der Gewandteile ist somit nicht mehr reliefmäßig plastisch gewonnen, sondern aus der Freikörperlichkeit und Freiräumlichkeit abgeleitet. Dort bildeten die nackten Körperteile eine Kontrastwirkung zum bekleideten Körper; hier sind sie das Gerüst des einheitlich körperhaften Aufbaues (Tafel 94). Aus der freien Körperlichkeit erwächst dann

der reiche und freie Gestus und die rhythmische Haltung. Man möchte sagen, daß in diesen Werken die ältere Formgebung der Mischwerke ins Quadrat erhoben ist. Die künstlerische Reife dieser Formerweiterung veranschaulichen die Lackfiguren Tafel 86—108. Die technische Arbeit ist bei allen sechs Figuren die gleiche; ein massiver Holzkern, der mit dünnen, lackgetränkten Tüchern bedeckt ist. Sie sind vergoldet; das Widerspiel des aufgelegten Mattgoldes mit dem tiefschwarzen, mattglänzenden und weichen Lackgrund hat im Laufe der Jahrhunderte eine unvergleichlich schöne Patina ergeben, die die Gestalten mit einem Lichtzauber umgibt, der in vollendetem Einklang mit dem stillen Spiel ihrer Hände, dem melodischen Rhythmus der Profillinien und der lächelnden Klarheit ihrer Angesichter steht. Diese durchaus malerische Oberfläche schließt die Gestalten wie in eine eigene Welt ein und läßt Form und Bewegung milde und gelöst im Raum stehen.

Je zwei der Figuren gehören paarweise zusammen. Das erste Paar (Tafel 86 bis 93) stellt Gakko und Nikko dar, Mond und Sonne, die beiden Bodhisattvas, die den irdischen Heiland Yakushi begleiten. Der Gestaltkern noch verschlossen, vom Gewand still eingehegt; der Umriß aber von einem weichen Wechsel des Volumens bewegt, der dem strengen Kern die beruhigte Lebendigkeit körperlicher Form verleiht. Gakko (Tafel 86) ist schlank, schmal, im Umriß schmiegsam; kelchartig zart wächst der nackte Oberkörper aus der leichten Schwellung der Hüften auf. Nikko (Tafel 90) voller im Volumen, kräftiger im Aufbau, breiter und bewegter, ruhig und gelassen. Die eine Figur den zarten, milden, stillen, nächtlich unwirklichen Mondschein symbolisierend, die andere den vollen, tagerhellenden, mütterlich weichen Sonnenglanz. Am klarsten tritt Ausdruck und Bedeutung in den Gesichtern zutage; sie sind nicht mehr grandiose Formeln für einen einzigen Ausdrucksinhalt, wie die Versteinerung von Ideen, sondern der unmittelbar seelische Ausdruck eines Gefühlskomplexes voll wechselnden Lebens tiefgeheimnisvoller Mystik. Etwas von unten gesehen wirkt das Gesicht hoheitsvoll, feierlich, abgeklärt (86), in der Nähe werden die Züge weicher, erregter und trauriger (88), das Profil (89) atmet Milde und Güte. Von einer sanften Herbheit sind die Linien des Gesamtumrisses; Hand und Mund scheinen plötzlich von schmerzvoller Verschwiegenheit, von einer langmütigen Duldsamkeit; in der vollen Seitenansicht (87a) gesteigert bis zum lautlosen Aufschrei; der Oberkörper leicht nach rückwärts gedehnt, das Gesicht aufwärts gerichtet; das gibt der Haltung eine innere erregte Spannung, die durch die weichen Umrißlinien des jungfräulichen

Körpers gebannt und durch den ruhigen Zusammenschluß aller Teile zu einem rhythmischen Gleichmaß gelöst wird. Lächeln und Schmerz, Licht und Nacht scheinen miteinander zu streiten. Aber die klare und ruhige Disziplin der Formgebung überwindet das Persönlichwerden des menschlichen Ausdrucks und gibt der Gestalt die entwirklichte Schönheit eines heiligen Bodhisattvas. Im Angesicht Nikkos (Tafel 93) aber spielt Wärme und voller tiefer Glanz, eine warme Offenheit und jenes mütterlich große Lächeln voll Fruchtbarkeit und Zueignung.

Reicher in der ornamentalen Rhythmik und freizügiger in der Weiterbildung der Formgliederung sind die Figuren 94 und 98. Korrespondenz der Anlage und der Proportionierung ergeben ein freieres Zusammenspiel zwischen beiden: die jeweils äußere Silhouette der einen Figur springt zu der der anderen Figur über, schließt beide in einen hohen Bogen ein, während an den Innenseiten das Motiv der erhobenen Hand sich verkoppelt. Die Füße stehen frei; das Gewand mit leichter Senkung zwischen den Beinen bettet die leise durchschimmernde Beinpartie weich ein, ohne den Zusammenhang der Nacktteile aufzuheben, die hier den lebendigen Kern der Bildmasse ausmachen. Entsprechend den alten Blockflächen eines senkrechten Gliederung des Faltengefüges, so wird hier aus der freikörperlichen Anlage die Rundführung gefolgert. Der reiche Wechsel der plastischen Oberflächenwerte wird durch Vergoldung zu einem funkelnden Spiel von Tönungen, Lichtern, Reflexen und milden Schatten. Über dem Gesicht (Tafel 96) liegt der Ausdruck kindlicher Trauer; Mund und Augen sind geschlossen; die Lippen weich; sanfte Gelöstheit und Entspannung wie nach tiefer innerer Erregtheit künden die hohe Stille himmlischer Reinheit an. Auch hier ist wie beim ersten Figurenpaar die Gegenfigur (98) kräftiger, markanter und massiger gebildet; vollere Akkorde klingen an. Der Ausdruck ist männlicher, weniger verschleiert; aber auch hier das reiche Wechselspiel: etwas von oben gesehen (Tafel 101) wehmütig und ergeben, im Profil (Tafel 100) friedvoll, in kraftvoller Weisheit und tätiger Reinheit. Die prächtigste Melodik ausgeglichenen Zusammenspiels aller Verhältnisse, die klarste Rhythmik der Profillinien, Schmelz der Oberfläche, königliche Bewußtheit von Haltung und Gestus und das atmende Spiel wechselnden Volumens offenbart das dritte Figurenpaar (Tafel 102—108), vielleicht Kwannon und Seishi darstellend, einen Lobgesang auf Tugend, Weisheit, Kraft und Liebe. Der Typus dieser Figuren wiederholt sich in bescheidener Qualität noch in der kleinen Bronze Abb. 19 und in einer etwas barocken Derbheit in der Figur 109.

Während die drei Figurenpaare vornehmlich die Tradition der koreanischen Werke aufzunehmen schienen, so überführt die Chuguji-kwannon (Tafel 110 bis 115) den Toristil zur reifen Gelöstheit des neuen, helleren Empfindens. Sie stellt eine Synthese der alten Toriauffassung mit den Problemen malerischer, körperhafter und vermenschlichter Bildwirkung dar. In diesem Meisterwerk verbindet sich die malerische Reinheit der Masse mit dem entwickelten Gefühl für die Gesamtheit der körperlichen Erscheinung, die Gleichheit des Aufbaues und die Ruhe ornamentaler Ordnung mit räumlicher Tiefe und der Bewegtheit körperlicher Harmonie, die strenge Symbolik der Abstraktion mit der mystischen Schönheit gelöster Sinnlichkeit. Der kreisrunde Sockel begründet die körperliche Allseitigkeit des weich gestaffelten Aufbaues. Die Unterpartie ist umwoben vom großzügigen Rhythmus des Faltengeriesel, aus der der untadelig schöne, nackte und einfache Oberkörper auftaucht. Die Falten verlaufen in großen Zügen in rhythmischer Variation der alten Parallelführung und Zentralisierung unter beschwingter Kontrastwirkung von hellen Grundflächen und dunklem Faltenmuster; sie wirken nicht mehr als kalte Linien, sondern als lebendige Schattenstreifen; das ungestüme Licht des umgebenden Raumes wird sozusagen magnetisch von der Bildmasse angesogen und zu einem bewegten Ornament gebändigt, derweil die Grundmasse selbst unbewegt bleibt. Man könnte von einer Malerei sprechen, die nur mit Licht und Schatten als den edelsten und reinsten Malmitteln arbeitet und große Hieroglyphenmuster hinzaubert; Masse und Atmosphäre, die harmonisch gegeneinander wirken. Die Bewegtheit dieser Falten ist weit entfernt von der barocken Bildung des Mischstiles, sondern ist durch Ableitung aus der strengen Linienmusterung der Toriwerke gewonnen. Leise drängt der Körper gegen das Gewand an; wie die beiden Beine sich zwanglos aus der Gewandmasse abheben, so steigt der Oberkörper frei aus dem Gewoge der Faltengassen auf (113); kein Schmuck und kein Gehänge stört und unterbricht seine nackte Reinheit. Er steht in hellem Licht, während der Schoß im dunklen Schatten liegt; das Spiel von hell und dunkel, das in den unteren Gewandteilen sich musterartig ausdrückte, wird somit noch oben hin zu einem einmaligen Kontrast von dunklem Schoßschatten und strahlend-hellem Leib zusammengefaßt. Die Körperteile sind nicht mehr als gewinkelte Flächen geschichtet, sondern plastisch der räumlichen Tiefe eingefügt. Immer aber handelt es sich nur um den Begriff, nicht um die Anschauung des Körpers. Durch die einheitliche Staffelung des Aufbaues und durch das Gleichmaß der Anlage wird die plastische Tiefe beruhigt; kelchartig wächst der Leib auf,

unter Symmetrie der Masse, die in den hohen Schultern sich gleichmäßig entfaltet und den aufrechten Kopf krönend in die Mitte setzt, während die Oberarme den Umriß glockenförmig abschließen. Aber diese sichtbaren Beziehungen gelten nicht als lineare architektonische Systematik, durch die die Masse gleichmäßig organisiert wird, sondern sind nur der sichtbare Ausdruck der körperlichen Harmonie, nach der alle Teile zu einem formalen Gleichklang zusammenfließen. Um so eindringlicher wirkt aus dem weichen Ebenmaß die plastische Verlebendigung, die aus der organischen Grundform eine Sinfonie des Lichtes macht. Die große urbildhafte Ruhe beherrscht die Form, und nur das Licht tastet die wunderbar durchmodellierten Oberflächen ab und scheint sie zu einem magischen, leiblichen Spiegelbild zu erwecken. Die Strenge der alten Toriwerke wirkt hier im Wohllaut der rhythmischen Reinheit als Herbheit nach; das mystische Feuer von einer tieferen Kühle behütet und seine verzehrende Glut zum strahlenden Lichte verklärt und gebändigt.

Mit der formalen Gewinnung der freien Gestalt als Grundform des plastischen Bildes hat die archaische Formgebung ihre letzte Stufe erreicht. In den Frühwerken bildeten Block- oder Kernmasse den formalen Ausgangspunkt; die frontale Proportionierung der Masse und ihre Gliederung durch ein architektonisch aufgefaßtes Liniennetz schloß die Bildform zu einer Einheit zusammen, die in allen ihren Teilen als Ausdruck einer allgemein gültigen Grundstimmung sichtbar wurde. Im Anschluß an die Probleme der Haltung und Bewegung der Figur entwickelte sich — vorerst in der Kleinplastik — aus der geometrisch monumentalen Grundform der Begriff des Körpers als malerische Steigerung der allzu unbewegten Masse. In diesen Figuren ist nun die Gestalt bewußt als Körper aufgefaßt. An Stelle der frontalen Einheit ist ein Komplex von Formen getreten; die Flächen sind im Sinne des Rundkörpers erweitert und zusammengefaßt; die klare Einfachheit der rechnerischen Beziehungen ist zu einem Bündel abgewogener Maßverhältnisse gesteigert, deren innere Bildung nach dem Gesetz harmonischer Rhythmik erfolgt. Dies Zusammenspiel aller Teile, Verhältnisse und Beziehungen aber ist nicht mehr so offensichtlich zu übersehen wie die logische Rechnung der frontalen Ansichten bei den älteren Werken, sondern muß gewissermaßen mit dem ganzen Körper nachgefühlt werden. Die Haltung ist zu einer Bewegung geworden, die bis zum Gestus eines stillen Tanzes gesteigert wird. Die Bewegung selbst aber wird nicht auf den Körper übergeleitet; der Rumpf bleibt unbewegt. So ist einerseits der Beziehungsreichtum von Körper und Gliedmaßen größer

geworden, die Übergänge von der Vorderansicht in die Seitenansichten sind reichhaltiger entwickelt; andererseits aber bleibt der Körper selbst als Masse neutral, und aus der Summe der Überleitungen bilden sich bestimmt formulierte Ansichten, die sich jeweilig zu einem geschlossenen Bild zusammenschließen und in der reinen Vorder- oder Seitenansicht gipfeln. Gerade diese Verquickung von Frontalität, Rundkörper und Bewegung aber verleiht den Figuren ihre besondere Qualität; immer wieder wird die Bewegung auf das Maß abgewogener Ruhe zurückgeführt, und die Fülle harmonischer Profillinien, in die der Körper wechselnd übergeht, entwirkt ihn und bildet die natürliche Willkür zu einer gesetzmäßigen Rhythmik um.

Mit der Chuguji-kwannon schließen wir die Werke, die wir der Suikozeit zuschreiben zu dürfen glaubten, ab. Allen diesen Werken ist dieselbe Gesetzmäßigkeit eigen, die die Bildform unter Neutralisierung der Naturform zu einer selbständigen künstlerischen Einheit erhebt. Alle Ausdrucksmotive lassen sich zurückführen auf eine Reihe wiederkehrender Grundformen, die die grandiosen Formeln für eine Ideenwelt darstellen, die in gedankenvoller Leidenschaft mit den ewigen Problemen der Weltbedingtheit und Erlösung erfüllt ist. Der Reinheit der Formen entspricht die Verinnerlichung des Ausdrucks. Diese Werke sind mit gewaltigen Maßstäben gemessen, die immer mit der Unbegrenztheit des Horizontes und mit der Absolutheit eines Traumes rechnen. So ist dieser archaische Stil ein wahrhaft monumentaler: jeder Gedanke wird zur Idee gesteigert, jede Form zu einem Monument verallgemeinert. Die ruhende Masse herrscht über den Körper, der große Rhythmus über jede Bewegung, die Harmonie des Gleichmaßes über die Lautheit der Erfahrung; Göttlichkeit, Weisheit und Tugend über Wirksamkeit, Tat und Physis. Himmlische Schicksale und Gewalten, die in tiefster Innerlichkeit sich offenbaren, sich verketteten mit dem menschlichen Schicksal; ihrem Abbild entspricht nicht die wahllose Vielgestaltigkeit des irdischen Bildes, sondern die Ruhe der geistigen Ordnung, die Unermesslichkeit ewiger Träume. Ihre Abbilder sind Tore in die Welt der Übersinnlichkeit, in die Tiefe menschlicher Läuterung, zum Lächeln geistiger Erkenntnis, sind Symbole und Verkündigungen voll wolkenloser Klarheit, Geburten der Gläubigkeit, Verbrüderungen mit der Göttlichkeit, Wegweiser zur Liebe. Die schaffenden Hände, die ihnen Wirklichkeit und Sprache liehen, waren Werkzeuge der Weisheit und der Frömmigkeit, voll unermessener Disziplin der Demut und der selbstenthobenen Begeisterung; ihre Werke waren ihnen Urbilder und

den Laien Ruhestätten; in jenem Geiste, wie ihn die Lieder der Mönche widerspiegeln und künden:

Gewirkt ist, was Erweckung will,
Das Herz gereinigt, reif die Kraft,
Errungen Ruhe, höchstes Heil,
Erloschen aller Lebenswahn.

Die zweite Hälfte des Jahrhunderts läßt auf Grund ihrer künstlerischen Manifestationen eine ganz andere Empfindungswelt erkennen als die Suikozeit, weniger einheitlich und abgeschlossen, dafür reicher und mannigfaltiger. Hildebrands Worte aus dem „Problem der Form“ lassen sich zur Charakterisierung anführen. „Überblicken wir die künstlerische Tätigkeit früherer Zeiten, so steht die architektonische Gestaltung des Kunstwerkes durchaus im Vordergrund, die imitative bildet sich erst langsam aus. Es liegt dies in der Natur der Sache, denn das allgemeine künstlerische Gefühl, das instinktive Bedürfnis, aus dem Stückwerk des Erlebten ein Ganzes für unsere Vorstellung zu bilden, schafft und waltet mit Verhältnissen direkt aus sich heraus, wie die Musik; die künstlerische Naturforschung bringt erst allmählich ihren immer reicheren Stoff herbei.“

Das Erlebnis des menschlichen Leibes tritt in den Mittelpunkt; an Stelle der Tiefe der Gedanken tritt der Reichtum der Beobachtung; alle Vorstellungen sind gebunden an das körperliche Bewußtsein. Es ist eine neue Art des Empfindens, an die die Werke sich richten, und eine neue Art des Sehens, aus der die Werke geschaffen werden. Der Umkreis der alten Stilformen und Gesetze wird durchbrochen und umgewertet, der Formschatz fortlaufend erweitert; die Bildform kompliziert sich. Ein mächtiger Wille, der die vielgestaltigen Gesetze natürlicher Erscheinungen in sich aufgenommen, drängt nach Gestaltung. Die sinnliche Qualität der Natur wird zur Offenbarung einer elementaren Macht; Herz und Gefühl wachsen in die Realität der Welt hinein. Der eigene Leib wird zum Zentrum des Erlebens; die physische Größe des Lebens erscheint als Reflex der geistigen Größe der Überweltlichkeit. Die Fülle des gelebten, sinnlichen In-der-Welt-seins gibt den Ideen und Gefühlen einen neuen Impuls, eine naturhafte Wirklichkeit. Ein leidenschaftliches Schönheitsideal tritt an Stelle der alten Ideale übersinnlicher Ferne und Stille. Das künstlerische Bild gewinnt an äußerer Macht und an Dynamik des Ausdrucks, verliert die ferne zurückhaltende Majestät. Die Menschlichkeit in all ihren

sinnlichen und geistigen Ausstrahlungen und Brechungen wird zum Urgrund aller künstlerischen Verwirklichung dessen, was aus der Ewigkeit her ins Menschliche hinein wirkt und dem Menschen als die heilig übergeordnete Instanz gilt. Das neue Bild wirkt gegen den Beschauer, offenbart sich rückhaltloser, repräsentiert grandioser; aber es verliert die magische Kraft der Un-ergründlichkeit.

Es ist kein Werk, das nicht auf die eine oder andere Art an den neuen Ideen und Formanschauungen teilnähme. Aber die alten Motive und Formvorstellungen wirken noch nach, und die neuen Grundsätze greifen wiederum auf die stilistischen Tatsachen der älteren Zeit zurück. So verläuft in vielfacher Verschränkung die Entwicklung vom Suikostil über Taikwastil zum reifen Hakuhostil und hinüber ins 8. Jahrhundert. Von entscheidender Bedeutung war dabei die Influenz der indischen Formwelt, die im Beginn der Tangzeit einsetzte und die der — nach erhöhter Wirklichkeit strebenden — chinesischen Plastik die Schönheit und Beherrschtheit elementarer Sinnlichkeit, die symbolische Kraft und Heiligkeit bejahender Erotik und das alle Welt und alles Leben in sich einschließende Bewußtsein der Universalität vor Augen führte. Beeinflussung aber ist gesteigerte und beschleunigte Eigenentwicklung.

Der Taikwastil (Tafel 116—128) legt das Hineinwachsen der Suikoempfindung und Auffassung in die neue Gesinnung dar, zeigt bis zu welchem Grade sich selbständig und unbeeinflußt das Erlebnis der Wirklichkeit vorbereitet, wie der alte Formbereich durch eine neue Aktualität erweitert und gesteigert wird. Nur wenige Figuren sind es, die dieser Gruppe sich zuteilen lassen; denn in überschäumender Kraft tritt fast plötzlich die Entwicklung aus dem Stadium verhaltener Keuschheit in die überströmende Fülle der Reife über. Die Zwischenstellung zwischen den alten archaischen Empfindungsnormen und dem neuen, großzügigen Bewußtseinszustand gibt diesen Taikwawerken die innere Spannung und die äußere Formweite. Es ist, als ob der künstlerische Wille und die drängende Gestaltungslust die alten Formen auf ihre Spannkraft und Elastizität hin prüfe, ihre eigenen Kräfte abwäge.

Die wuchtige Bronzefigur Tafel 121 scheint noch ganz durchdrungen zu sein vom Stilausdruck der Suikozeit; aber die massige Geschlossenheit des Aufbaus ist nur der alte Rahmen für ein neues Bild. Der Körper hat eine eigene Kraft und Leidenschaft bekommen, ist nicht mehr voraussetzungslos ruhige Masse. Er will erst gebändigt sein, wird überwunden von der größeren Macht des formalen Gedankens, wird abstrahiert aus der Maßlosigkeit der

natürlichen Kräfte. Man fühlt die Vitalität, mit der der Kopf sich aufrichtet. Der kräftig durchmodellerte Rücken ist gekrümmt, das Rückgrat gespannt, der Nacken zusammengepreßt, der Hals gestrafft und das Kinn vorgestreckt (Tafel 122). Das gibt dem Ausdruck die Spannung eines zum Sprung bereiten Tieres; der nach innen gebogene Leib gleicht der gekrümmten Sehne eines Bogens. Die Frontalität wirkt als Zusammenfassung aller Kräfte, die gegen den Beschauer anstürmen. Bei alledem bleibt die komplizierte Tiefengliederung doch der Geschlossenheit eines gleichmäßigen Aufbaues unterworfen; aber nur um so intensiver wirkt die Kraft, mit der der Körper von innen her sich gegen die Fesseln der umgrenzenden Bildform anstemmt, und um so rückhaltloser wirkt die Energie der Komposition, die die Bewegung in einen ruhigen Kreis eindämmt. Hier wirkt also die Gebundenheit der Form und der organische Wille des Körpers in positiver Steigerung der Bilderscheinung zusammen und gibt ihr eine Spannung und Aktivität, wie sie den älteren Werken in diesem Maße fremd waren.

Wie körperlich rein wirkt die Haltung und wie vollsinnlich das Gewand bei der Figur Tafel 116. Frei steht die Gestalt da; der linke Fuß auswärts gestellt, das Knie gegen das Gewand gedrückt; weich legt das wollige Gewand sich um die Beine; kein seitliches Gehänge spannt die Figur in einen Rahmen ein und kettet sie an den Sockel. Der nackte Oberkörper ist voll und lebendig durchmodelliert, die Schwellung des Leibes setzt gegen die sanft gehügelten Brüste ab; eine offene Heiterkeit und sonntägliche Fröhlichkeit liegt in den Zügen des Gesichts. Die ungezwungen bescheidene Bewegung ist dabei ganz der abgewogen ruhigen Bildform untergeordnet, ist letzten Endes nur eine freiere Gruppierung der Körperglieder, nicht Tat eines eigenwilligen Leibes. Einer fernen Melodie scheint die Gestalt zu lauschen, und unbewußt beginnen ihre Glieder sich zu regen. In Figur Tafel 118 ist die Haltung zu einer Bewegungshandlung gesteigert. Die Gebärde der linken Hand ist der Ausdruck einer momentanen Bewegung; die Hand hält das Symbol dem Beschauer hin, während in den alten Werken das Symbol mehr wie behütet, denn zur Schau gestellt wirkte. Durch die diagonale Korrespondenz und durch Verschiebung der Hauptachse wird die Bewegung dabei über die ganze Figur hin verbreitet, bleibt nicht am Gestus allein haften. Das Gewand tritt in engere Beziehung zum Körper, schmiegt sich seiner Haltung an, illustriert seine Bewegung. Die Frontalität bildet nur mehr die Hauptachse für eine Flucht maßvoll sich entwickelnder Silhouettierungen; denn die Rundbildung

läßt eine zusammenhängende Folge von Schräg- und Profilansichten entstehen, wobei die einmaligen Seitenansichten nur Stationen darstellen. Der Standpunkt des Beschauers bleibt also nicht mehr auf die bewegungslose Einmaligkeit der frontalen Ansicht beschränkt, sondern die geschmeidigen Rundübergänge verlangen ein herumwanderndes Anschauen, wobei die abgewogene Eleganz der Umrisse, der ruhige Abfluß der Gestaltmasse und die Grazie der Haltung der eigenen Physis ein edleres Gleichmaß körperlicher Bildlichkeit entgegensetzt. An Stelle der verschleierten Schönheit innerer Mysterien der offene Reichtum einer heiteren und selbstbewußten Körperlichkeit.

Am schönsten und klarsten kommt die keusche Körperlichkeit dieser in die Geheimnisse des atmenden Leibes sich einfühlenden Gestaltung in der Koryujifigur zum Ausdruck (Tafel 124—128). In der Chuguji-kwannon (Tafel 110) war alles getan, um die Gegensätzlichkeit der einzelnen Teile untereinander und zum Körper hin zu überbrücken, war die gegenseitige Annäherung so flüssig, daß eine zusammenhängende Musterung oder einheitliche Bindung entstand. Anders hier; Gestalt, Gewand und Thron bilden drei unterschiedliche Teile der Komposition. Die einfache Klarheit der Oberfläche, die sich auf alle Körperteile erstreckt, konstituiert die Einheit des plastischen Körpers. Mit wenigen eingekerbten Falten wird der stoffliche Sachverhalt des Gewandes skizziert; dem Körper untergeordnet wird es erst dort, wo es die Körperform verläßt, plastisch und stofflich verselbständigt. Eine unendlich zarte Sinnlichkeit geht von der Nacktheit aus; diese sinnliche Körperhaftigkeit gleicht dem Stamm eines Baumes oder dem Fluß sich treibender Wellen. Die Gelenke sind schmal verjüngt und biegsam, die Brust zart gewölbt, die Schultern herb, fast knochig, die Hände zärtlich und weich. Ein lebendiger Atem zittert durch alle Glieder, eine knospenhafte Menschlichkeit keimt im Innern, eine vegetabile Leichtigkeit löst die Schwere irdischer Leiblichkeit. Ein neuer organischer Rhythmus tut sich auf; nicht mehr ein allseitiges Aufwachsen aus dem Rund des Sockels bis in die Krone des Kopfes, sondern eine zusammenfassende Organisierung der naturhaften Bewegung zu einer übernatürlich ausgeglichenen Haltung. Nicht Schichtung von Quadern zu einem Massenbau, sondern die Lebendigkeit des gewachsenen Holzes, die in die Lebendigkeit des natürlichen Körpers übergeht. Die Schnitte des Messers und die zarten Furchen des Meißels liegen immer in Richtung der Körperformen; die Maserung des Holzes wirkt wie eine zarte Haut.

Mit der Koryuji-kwannon haben wir bereits die Grenzen jener Formauffassung, für die die Bildmäßigkeit sich nicht aus einer Ableitung aus dem Naturzusammenhang ergibt, sondern die substantielle Verkörperung einer idealen Vorstellung bedeutet, im einzelnen überschritten. Dieser Taikwastil verkörpert die letztmögliche Erweiterung des archaischen Stilprinzips; aber es liegt ihm — man möchte sagen — eine irgendwie explosive Stimmung zugrunde. Man glaubt in jedem Moment, bei jedem neuen Werke die alten Form- und Empfindungsgrenzen sich auflösen und zerreißen zu sehen. Die Chuguji-kwannon bedeutet das reife Ende jener archaischen Reihe, die Koryuji-kwannon den Anfang einer neuen Reihe; beide Figuren überwältigen durch das wunderbar reiche Maß ihrer Formvollendung und ihrer Formbeseelung; dort wirkt alles weich, abgeklärt, in einer reifen herbstlichen Fülle und Lauterkeit (Tafel 113), hier aber frisch, herb, jugendlich, keimend, atmend und zitternd, erfüllt von einem Hauch frühester und unberührter Menschlichkeit (Tafel 127). Und diese Menschlichkeit wird nun in den Werken des Hakuhostiles zum künstlerischen Ereignis.

Der chinesische Tangstil der Hakuhozeit (Tafel 129—155). Die Explosivkraft, die in den Werken der letzten Gruppe irgendwie aufgestapelt lag, kommt zur Entzündung. Die künstlerische Formulierung des neuen Weltgefühles vollzieht sich in diesen Werken mit einer unheimlichen Schnelligkeit, Wucht und Konsequenz; innere Reife und äußere Umstände — wie die Konsolidierung des Tangreiches mit allen ihren Folgen — treffen zusammen und ergeben eine selten glückliche Kräftekonstellation, führen zu einer grandiosen Verwirklichung, wie sie nur auf Gipfelpunkten der Weltgeschichte sich vollzieht. Die Formwelt der — durch die außerbuddhistischen Religionen ins sinnlich Monumentale gesteigerten — indischen Kunst strömt in überstürzender Fülle ein, enthüllt die elementare Bedeutung der Wirklichkeit, breitet alles, was an Ahnungen dem reifen Suikostil keimhaft im Blute lag, in letzter greifbarer Sichtbarkeit aus. Nicht diese äußere Beeinflussung aber, sondern die mit dieser neuen Formwelt korrespondierende Umstellung des ganzen Empfindungslebens und des künstlerischen Bewußtseins bildet die letzte und umfassende Grundbedingung für das seltsame Formereignis, das sich hier vollzieht.

Das neue Bewußtsein gipfelt darin, daß alle Formvorstellungen als Ideen einer natürlichen Wirklichkeit konzipiert werden. Die Voraussetzungslosigkeit gegenüber der sichtbaren Erscheinung der Realität, die die Grundbedingung

des archaischen Stiles bildete, ist aufgehoben. Die Bildform erhält eine grundsätzliche Orientierung an der unermesslichen Fülle der Naturformen; das bedeutet aber keineswegs, daß dadurch die selbständige Gesetzmäßigkeit der Bildform beeinträchtigt wird oder gar imitative Absichten an Stelle rein ideeller Begründung der Bildmäßigkeit treten, sondern bedeutet nur, daß die einzelnen stofflich verschiedenen Bestandteile der Bildform eine eigene organische Selbstwirkung erhalten; an Stelle der einen, übergeordneten Sachlichkeit tritt eine Summe unabhängiger Kräfte, die der natürlichen Vielgestaltigkeit entspricht. So wird der Körper zu einer organischen Einheit und seine Haltung zu einem eigenwilligen Bewegungsvorgang; das Gewand wird zu einer stofflichen Realität; seine Lagerung stellt nur die einmalige Anordnung aus der unzähligen Fülle stofflich möglicher Lagerungen dar. Die Erklärung und Ergründung der die Gesamtheit der Bildform ausmachenden Einzelheiten kommt nicht mehr mit rein formal logischen Begründungen aus, sondern muß bereits mit dem großen Generalnenner der über die Begrenztheit der einmaligen Bildform hinausreichenden natürlichen Kräfte rechnen. Den sinnlichen Kräften kommt eine größere Bedeutung beim Gestaltungsprozeß zu als den vorstellenden Kräften. Der Körper ist ein wechselnder, organischer, selbstwilliger Bestandteil der unmittelbaren Beobachtung. Die Phantasie des Künstlers kämpft nicht mehr in dem einsamen Dunkel der geschlossenen Augen den ergreifenden Kampf um die Sichtbarmachung der Idee, sondern sie steht mit offenen Augen mitten in der Vielfältigkeit der Erscheinungen, um deren Harmonie und innere Kraft zu ergründen und der subjektiven Idee gleich zu setzen. So liegt der Formverbindung die Harmonie natürlicher Kräfteverhältnisse zugrunde. Die Bildform ist nicht mehr ausschließliche Gestaltgebung der Phantasie, sondern eine ideale und umgedeutete Verkörperung erschauter und verdichteter Natürlichkeit. Die Bewegung wird eine selbständige Kraft, der Gestus eine organische Funktion, der Raum eine immanente körperliche Einheit und das Gewand eine stoffliche Besonderheit. Die Anschauung greift immer weiter aus und die Bildhaftigkeit wird immer anschaulicher.

Die im Jahre 654 aufgestellte To-into-kwannon (Tafel 129—131) rollt bereits das ganze Programm dieses neuen Stiles auf; noch nicht in letzter Lösung, doch mit allen Ingredienzien der nahen Vollendung erfüllt. Das einschneidend Neue liegt in der aktiv körperhaften Auffassung des Gestaltproblems. Der Körper scheint nicht mehr von außen her durch Meißel und Messer aus der Masse gewonnen, sondern durch ein mit selbsttätiger Expansionskraft begabtes

Volumen von innen her gebildet zu sein; die Oberfläche ist nicht mehr kulissenartiger Hintergrund, sondern der abgrenzende Schluß eines undurchdringlichen dreidimensionalen Körpers, ist die elastische Haut, die den organisch gewölbten Leib umspannt. Die Haltung des Oberkörpers stellt einen einzelnen Moment aus dem Ablauf des Atmungsprozesses dar: der Atem ist auf seinem Kulminationspunkt angehalten, und die Gestalt verharret so in atemlos angespannter Kraft. Die die Bilderscheinung organisierende Kraft ist somit in den Körper hineinverlegt und wirkt von innen nach außen. Dementsprechend erhält das Gewand eine grundsätzlich neue Bedeutung; nicht mehr das Gewand wirkt gegen den Körper, verdichtend oder illustrativ, sondern dieser gegen das Gewand; es wird abhängig und verliert seine kompakte und neutrale Massigkeit, wird verstofflicht, schmiegsam faltig und weich. Die Füße bleiben entblößt; sie tragen streng und fest die geraden säulenartigen Beine, gegen die wie ein Schleier das Gewand sich anlegt, wie angesogen von der Körperform. Der Körperkern erscheint nicht mehr als eine unbewegte Achse, die die Haltung der Arme ausbalanciert, sondern als ein innerlich bewegter Raumteil, mit dem die Gliedmaßen körperhaft verbunden sind. So ist die Haltung der Arme organisch orientiert, ist eine momentane impulsive Bewegung geworden, von einer rücksichtslosen Selbstsicherheit und einer entschleiernden doch majestätischen Pose. In dem fast überreichen Schmuckbeiwerk entlädt sich die sinnlich dekorative Lust und Leidenschaft. Es ist nicht mehr die alte Art des Schmückens, wonach man das, was an sich schön ist, das man liebt, und das mehr ist als wir selber, bekränzt und mit heiliger Kostbarkeit umgibt; ist nicht mehr die Würde, Grazie und Demut, mit der die alten Figuren das reiche Leben ihrer Zierate trugen, wo nie die innere Wirkung nach außen abgelenkt wurde; hier ist der Schmuck eine Repräsentation, das Dokument äußerer Kraft, die Beweisführung einer reicheren menschlichen Größe; bedeutet die ästhetische Freude des Genußmenschen, die Virtuosität der künstlerischen Leistung, die Ergriffenheit des Besitzes.

Alle grundsätzlichen oder motivischen Neuerungen lassen sich eindeutig als ein Bestreben zusammenfassen, die Bildform durch Naturannäherung auf einen neuen formalen Generalnenner zu bringen, die Absolutheit der ideellen Vorstellung in einer schärferen gegenständlichen Fiktion einzufangen. Demgegenüber aber steht noch die Nachwirkung der alten Formauffassung; prinzipiell ist wohl das Neue in den Vordergrund getreten, die Ausführung und Anwendung aber bleibt auf halbem Wege stehen. Die Frontalität wirkt

beengend auf die Raumbildung; die Faltenlagerung bleibt dem symmetrischen Schema unterworfen; die Haltung erstarrt durch die ornamentale Betonung der Mittellinie; die körperliche Bewegung wird nicht durch den ganzen Leib hindurchgeführt und funktionell begründet, außerdem von dem Schlingwerk der Bänder und Ketten vielfach unterbrochen. Das alte Formelement wirkt hemmend und zurückhaltend; das Resultat ist ein typisches Übergangswerk. Aber eins ist unverkennbar, daß das neue Stilbewußtsein offen Sturm läuft gegen alle Schranken des alten Formerbes. Die Formprobleme des freiräumlichen Körpers, der organischen Nacktbildung, der funktionellen Aktivität des Leibes, der stofflichen Selbstwilligkeit, der Wechselbeziehungen von Körper und Gewand und der sinnlich gesteigerten Dekoration sind eindeutig gestellt. Ungeheuerlich rasch und konsequent, fanatisch und atemlos steigt nun die Kurve der Entwicklung bis zum Kanimanji-Shaka (Tafel 152) an.

Die Formgebung der Kwannon Tafel 132 greift bereits voller auf den körperlichen Befund zurück; das Volumen ist einheitlicher in plastische Wirkung überführt und die Aktivität des Armgestus ist freier und ausgreifender.

Als reifste künstlerische Tat dieser Richtung ist die zu drei monumentalen Freifiguren auseinandergezogene Yakushitrität (Tafel 134—147) zu werten; die Gruppe soll vom Kaiser Temmu gelobt sein, um von der Gottheit Heilung seiner Frau von einem Augenleiden zu erringen und im Jahre 697 vollendet worden sein. Die Bildwirkung ist ganz auf die Ausdrucksfähigkeit reiner organischer Körper gestellt. Im Yakushi (Tafel 136) ist die dynamische Raumeinheit gefunden; an Stelle von Massenteilen stehen Raumteile, die körperliche Individualitäten des inneren Gesamtraumes sind; die Steigerung ins Monumentale wird durch die dynamische Steigerung des Volumens und durch die organische Bildhaftigkeit der plastischen Tiefe erreicht, die Raum schafft für die volle Entwicklung der Körperglieder, und die der Breitenentwicklung die entsprechende Tiefenentwicklung anreicht. Erst durch die plastische Raumtiefe ist die Steigerung der körperlichen Dimensionen ermöglicht. Das dynamische Volumen hat alle Brüche und harten Winkel ausgerundet; die Körperformen bilden ein Gewoge raumgeschweller Wölbungen, Bögen, Kurven, die gegeneinander wirken, überleiten, sich kreuzen und gegenseitig rhythmisieren in dauerndem Wechsel der Raumlage, die der natürlichen Lagerung der Körperteile entspricht. Überall Spannung und Raumfüllung, eine Kraft, die zentrifugal nach außen wirkt, die Körperformen schwellt, rundet und auskurvt. Diese räumliche Körperkraft muß naturgemäß auch auf das Gewand wirken;

der Faltenwurf nimmt nicht nur Bezug auf die Körperformen, sondern nimmt auch deren Bewegung auf. Der gesamte Faltenverlauf von Gewand und Überhang ist als ein zusammenhängendes stoffliches Element entwickelt, das in der Oberkörperpartie am lebhaftesten der natürlichen Lagerung folgt, an den Beinen in größere und ruhige Formen übergeht und im Überwurf eine Annäherung an ornamentale Bindung eingeht. Im Körper kommt das monumentale Raumgefühl zur Geltung, im Gewand somit die plastische Sinnlichkeit und Sichtbarkeit der Masse. Die rein bildmäßige Auswertung der natürlichen Gegebenheiten von Körper und Stoff aber hält die Faltenführung von willkürlicher Spielerei fern und bewahrt den Körper vor der unidealen Unruhe körperlicher Erregtheit. Die Linienfolgen der Stoffteile werden nicht nur durch die natürliche Wechselwirkung von Körper und Stoff, sondern auch durch die bildmäßige Wechselwirkung von Raum und ornamentaler Reliefoberfläche bedingt; das gibt der Gewandwirkung die Lebhaftigkeit beobachteter Vorgänge wie die Geschlossenheit monumentaler Zustände. Diese abstrahierende Vereinfachung der Naturformen ist nicht die Nachwirkung archaischer Stilgesetze, sondern die selbständige Eigenart einer neuen, naturalistischen Monumentalität, im Gegensatz zur architektonischen Monumentalität; statt der Sachlichkeit der Masse die Vitalität des Körpers.

Der Inhalt der Grundstimmung bezieht sich auch hier, wie in den alten Werken, auf den Begriff der weltlosen Ruhe; aber nicht mehr als voraussetzungsloses Nichtsein, sondern unter dem Begriff der zur Ruhe entwirklichten Kraft gefaßt; die Masse war schon Ruhe an sich, das Volumen aber ist dynamischer Raum. Nicht nur die Tatsache der Weltüberlegenheit, sondern auch der Vorgang der Überwältigung kommt zum Ausdruck; der Raum wirkt als Wille, seine abgrenzende gewölbte Oberfläche als Kraft, die Bilderscheinung als der ideale Zustand ausgeglichener Wechselwirkungen, die durch harmonische Gleichsetzung sich entspannen und auflösen. So wirken der Wille des Raumes und die Kraft der Oberflächenmasse gegeneinander; ihre Spannung wird durch Gleichgewicht aufgelöst; die Ruhe ist nicht mehr ein absolutes Sein, sondern ein bedingter und errungener Zustand.

Im Yakushi wurde gemäß seinem ideellen Gehalt die organische Grundform durch monumentale Raumbildung entwirklicht, durch Parallelität der Kräfte harmonisiert und dem großen Gesetz der verharrenden Ruhe unterworfen; in den Nebenfiguren dagegen wird die natürliche Grundform als solche gesteigert, und das Wesen menschlicher Vorgänge zum Darstellungs-

prinzip der Bodhisattvaidee gemacht (Tafel 140, 141). So kommt die neue Naturauffassung in den Begleitfiguren zu vollerer Auswirkung als in der Hauptfigur, und zwar nach zwei Seiten hin: Bewegung und natürliche Körperlichkeit. Das verharrende Raumvolumen der Mittelfigur ist in den Begleitfiguren zur bewegten Haltung entfaltet, die die ganze Gestalt durchdringt und einheitlich von innen her ausbalanciert. Die Beine sind nicht mehr getrennte Stützen, die einen frontalen Oberkörper tragen, sondern in mächtiger Bewegung als Stand- und Spielbein geschieden; dementsprechend sind Hüften, Schultern, Kopf und Arme dem organischen Schub der Körpermasse eingereiht; die ganze Bewegung ist meisterlich ausgeglichen, von imposanter Haltungsintensität ohne in Unruhe überzugehen. Das starre Mittellot ist zur beweglichen Raumachse geworden. Das Gewand ist ein mächtiger Bewegungsleiter, wodurch die impulsive Raumkraft des Körpers in die Stoffmasse überführt wird; so in den mächtig bewegten, rundplastischen Wölbungen des seitlichen Faltengewoges (Tafel 147), in dem die Bewegung des Körpers frei und unbehindert ausklingt.

Die Darstellung des Trinitätsgedankens erscheint in dieser Gruppe in einer neuen grandiosen Differenzierung. Der Unterschied von Buddha- und Bodhisattvaschaft ist dem von Ruhe und Bewegung gleichgesetzt, von Nichtmehr-Sein und Sein, von göttlichem Zustand und menschlichen Vorgängen. Im Yakushi verkörperte sich die Ruhe als ausgeglichene Gegenwirkung zweier Kräfte; dieser immanente Bewegungsvorgang wird aber durch Beziehungsetzung zu den Begleitfiguren zum Seinzustand absoluter Beruhigung. In den Nebenfiguren ist die Haltung als Handlung gegeben; ein Bewegungszustand, der die Verkörperung einer wirkenden Naturkraft darstellt, eines Vorganges der Wirklichkeit, einer Tat. Sie sind handelnde Geschöpfe, teilhaftig der elementaren Naturwirkungen. Ihre Monumentalität ist eine andere als die des Yakushi; ihre Ruhe ist die Harmonie der Bewegung; ihre ideale Menschlichkeit die Vorstufe zur erhabenen Göttlichkeit; ihre Bewegtheit der letzte Ausklang zur Ruhe des Buddhatums; hier ein Schreiten und Handeln, dort ein Ruhen; Bild und Abbild. Weit überragt der hochthronende Yakushi die rückwärts stehenden Begleitfiguren; die Staffelung der Dimensionen, die Steigerung des Volumens, die Erweiterung der Raumtiefe, die Verdichtung des suggestiven Gestus lassen den Yakushi als Brennpunkt, die Begleitfiguren als Auftakt der Komposition erscheinen. Das Volumen, das in den Bodhisattva gestalten sich in bewegter Haltung zersplittert, ist im Yakushi als Raumeinheit

konzentriert. Die Mittelfigur wirkt als Masse, als mächtiges Risalit; weit springt der Sockel vor, Schultern und Kopf erscheinen als Kuppeln; die intensive Tiefengliederung gibt dem Bilde eine mächtige Richtung gegen den Beschauer. Die Seitenfiguren wirken als Hintergrund; ihre Frontalität ist nur die Einordnung ihrer seitlich verlaufenden Bewegung in eine Vorderansicht; eine momentane Wendung gegen den Beschauer. Sie nehmen gewissermaßen eine Mittelstellung ein zwischen Yakushi und dem Laien, zwischen Gott und der Menschheit; als ob die abwärts geneigte Hand die Menschen anfassen und geleiten wolle; der Blick ruht auf dem Beschauer, ihn anlockend und aufnehmend, während der geneigte Kopf auf Yakushi hinweist.

Aus der ehemals eng geschlossenen Gruppe ist somit ein imposanter, räumlich erweiterter Komplex von Formen und Beziehungen geworden, der alle Register neu entdeckter Formbegriffe spielen läßt: rundplastische Raumtiefe, organische Bildhaftigkeit, Bewegungsmomente und sinnliche Ausdruckskraft. Die Monumentalität des menschlich bewegten Leibes ist gefunden; was an strenger, verschlossener Innerlichkeit verloren gegangen ist, wird durch die Hochspannung der äußeren Formgebung ersetzt. Die Natürlichkeit der Formhandlung entspricht der Natürlichkeit der Weltstellung, die die Gestalten einnehmen. Es ist wahr, diese Trinität wendet sich mit allen Ausdrucksmitteln der Wirklichkeit an den Beschauer, enthüllt rückhaltlos ihre innerste Wesenheit, repräsentiert sich selber in voller Prachtentfaltung ihrer majestätischen Größe; der Atem, der in diesem Werke lebt, ist der Atem der Natur. Wie anders wirkt dagegen die herbe, kalte und unergründliche Geistigkeit der Toritrinität. Aber die natürliche Veräußerung führt nicht zur Entwertung der eigenen Gesetzmäßigkeit; nirgends wird das Vorbild zum Modell.

Um das Tempo und das gewaltige Ausmaß der Entwicklung, die vom archaisch-vorstellungsgemäßen, bis zum ideal-beobachtungsgemäßen Stil führt, der auf einem umfassenden Wirklichkeitsgefühl beruht, noch einmal zu verdeutlichen, vergleiche man Tafel 44, 131, 147, die dasselbe Motiv in seinem gesetzmäßigen Umwertungsprozeß zeigen; die drei Werke stellen die drei Etappen dar, die wir mit Anfang, Mitte und Ende des Jahrhunderts festlegen können.

Die Trinität im Kodo desselben Tempels (Tafel 148—151), die formal der Kondogruppe folgt, zeigt eine starke Entwertung durch Annäherung an Wirklichkeitsnormen, denen das monumentale Maß der Anlage und Verbildlichung fehlt. Die Dimensionen sind auf eine natürlich kleinliche Formel gebracht, die

Raumkraft ist abgeschwächt, die rundplastische Durchbildung schematisiert und unfrei, die bewegliche Lagerung des Faltenwurfes nicht mehr durch ornamentale Bindung geschlossen und die körperliche Charakterisierung nicht zur Reinheit plastischer Bildgröße umgewertet.

In der Shakagestalt des Kanimanji (Tafel 152—155) aber stellt sich uns eine gleichwertige Meisterarbeit entgegen; noch übersichtlich klarer ist die Dreidimensionalität der körperlichen Erscheinung, weicher die kubische Elastizität des Körpervolumens und straffer die Bindung des Faltengefüges. Der Körper hat eine eigene Schwere bekommen. Der Raum ist eine die Körpermasse elastisch durchdringende und belebende Kraft. Die Reinheit der Oberfläche, die klare Disposition der Körperbildung und die kubische Kraft monumentalisieren die nachgiebige Elastizität der organisch empfundenen Körperformen. Das Meer von Kurven und Schwellungen, von Bögen und Wellen, die gegen den Beschauer anlaufen, aber alle wieder zur Gestalt zurückkehren, bildet eine Bewegungsgesamtheit, der gleichzeitig das Maß innerer Ruhe eigen bleibt.

Die Shakagestalt des Kanimanji (Tafel 152) und die Yakushitrinität (Tafel 134) stellen die Höhepunkte monumentaler Leistung um die Wende des 8. Jahrhunderts dar. Man hat den Eindruck, als ob eine neue, unverbrauchte und von der Tradition unbeschwerte Generation vom chinesischen Festland herübergekommen sei, Menschen, die gar nichts anderes mehr zu kennen und zu empfinden scheinen, als was diese neue Gesinnung grundsätzlich ausmacht, diese Gesinnung, die in der Anschauung wurzelt, in der physischen Einfühlung in plastische Werte und Wirkungen. Aus der greifbaren, körperhaften Anschauung folgern sich die Formprobleme, die auf die Ergründung organischer Zusammenhänge und stofflicher Eigenwilligkeit, auf die freie Aktivität der Bewegung, die freiplastische Raumtiefe sich beziehen. Die Bewegtheit ist eine immanente Kraft; Ruhe ist Gleichgewichtslage, eine Harmonie von Kräften; die Bewegung des Gestus eine Tat. Die Monumentalität beruht auf der dynamischen Steigerung des Volumens und der plastischen Steigerung der Bildtiefe, auf rhythmischer Lastverteilung, Beruhigung des Faltenverlaufes, Vereinfachung der Erfahrungselemente zur bildmäßig grandiosen Zusammenfassung in eine harmonisch ausbalancierte Formeinheit höherer Gültigkeit. Die äußere Bilderscheingung ist ganz auf formale Prachtentfaltung und elementare Greifbarkeit gestellt. Wenn dieser neue Stil auch viel von der archaischen Innerlichkeit und Geistigkeit eingebüßt hat, und an ihre Stelle die Äußerlichkeit sinnlicher Formkraft gesetzt hat, so ist das Maß,

mit dem alle Formen gemessen sind, und alle Beobachtung idealisiert ist, doch immer noch das jener geistigen Monumentalität, die die künstlerische Bildform aus einer weltheitlichen Empfindung ableitet und in ihr die Freiheit absoluter Selbstbestimmung voraussetzt. Diese innere Einstellung der künstlerischen Phantasie und die Diszipliniertheit der produktiven Tätigkeit verbürgen die monumentale Reinheit der Bildform; unabänderlich gehorcht der schöpferische Wille der abstrahierenden Gesetzmäßigkeit der nach Vollkommenheit drängenden Bildideen.

Die neuen Formen bilden von nun ab den unumgänglichen Bestandteil aller weiteren Entwicklung. Damit ist das rein archaische Zeitalter mit seiner ungeheuren geistigen Phantastik und seiner gewaltigen Sehnsucht nach einer wirklichkeitsfreien Totalität vorüber. Wohl wirken auch diese alten Elemente noch stark nach, aber sie bilden nicht mehr den ausschließlichen Gehalt aller künstlerischen Gesetzmäßigkeit, sondern stellen nur noch wahlfreie Möglichkeiten dar. Der Empfindungszustand des schaffenden Künstlers schließt nunmehr alle natürlichen Kräfteverhältnisse ein. Aus der formalen Einbeziehung dieser Kräfte in das Bildwerk ergibt sich eine Annäherung zwischen Form und Natur, von der aus sich naturalistische Auswirkungen ergeben können. Diesen Werken aber ist noch jene Unmittelbarkeit eigen, die das ergreifende Besitztum aller frühen Zeiten ist; diesen Künstlern war es noch gegeben, mit zweck- und besitzloser Freude, mit unverbrauchten Augen und in großzügiger Klarheit die Welt der Dinge anzuschauen. Nirgends tritt eine Zersplitterung der großen Formen ein oder ein Verkümmern in realen Kleinlichkeiten; kein Feilschen um sogenannte Lebendigkeit und falsche Wahrheit, oder ein Taumeln durch die Vielheit der Gegebenheiten. Ein göttlich sicherer Instinkt muß diesen Künstlern eigen gewesen sein. Der künstlerische Wille ist in der Ordnung, Maßnahme und idealen Beseelung ebenso frei, wie er es gegenüber den Aufgaben der archaischen Zeit war. Nirgends wird er abhängig vom Vorbild, Zweck oder Modell. Ein Staunen der Ehrfurcht und eine ergriffene Begeisterung scheint ihn in die Gesamtheit der Natur zu treiben. Und diese Meisterwerke sind die großen Hymnen jener Weltentdeckung. Die Augen und Herzen von Kindern und Träumern, von Propheten und Künstlern waren in der Ehrfurcht und der untrüglichen Klarheit des Schauens und Erkennens zu allen Zeiten einander gleich. So hat auch das Bildwerk dieser neuen Gesinnung eine neue Stellung und Anteilnahme erhalten; es steht nicht mehr in sich abgeschlossen, mitten in einer unergründlichen Ein-

samkeit da, sondern ist weit erschlossen, wie eine Apotheose, predigend wie ein Kirchenraum voller Orgelspiel und in seiner Freiräumlichkeit ein Teil der Welt, ein kleiner Mittelpunkt, wie ein Kirchturm in der Landschaft.

Der archaisierende Hakuhostil (Tafel 156—187). Der Formwechsel vom Suiko- zum Hakuhostil ist eine abgeschlossene Tatsache geworden. Die gewaltigen Monumentalwerke haben den neuen Formschatz dem allgemeinen Bewußtsein so tief eingebrannt, daß ein Vergessen nicht mehr möglich war. Die neuen Formen bilden von nun ab den unumgänglichen Bestandteil aller weiteren Entwicklung. Je nach Temperament und Gesinnung werden sie aufgenommen, verwertet oder zurückgebildet. Gleichzeitig aber setzt eine Reaktion der einheimischen Künstlerschaft, die noch immer stark nach dem Suikostil hintendierte, ein. Zwei Möglichkeiten lagen dem Tangstil der Hakuhozeit zur Weiterbildung zugrunde, eine solche idealisierender und eine solche naturalistischer Richtung. An die erstere knüpft nun der ausgehende Taikwastil an, der dadurch den archaischen Stil zu einem archaisierenden umdeutet, oder der neue Tangstil paßt sich der alten Überlieferung an und führt so zu einer Rückbildung; die andere Richtung läuft als eine etwas barocke Sonderströmung nebenher. Das Entscheidende des späten Hakuhostiles liegt nun gerade in der gleichzeitigen Verwertung beider Stilarten; so entsteht in vielfacher Verschränkung ein äußerst mannigfaltiger Reichtum und eine Fülle wechselnder Bilder und Formen. Ein Suchen nach plastischen Ausdrucksformen und ein Bestreben, alle Probleme des neugewonnenen Formschatzes zu detaillieren oder miteinander zu vereinigen beherrscht diese Zeit.

Am stärksten tritt der Unterschied zu den Werken der Tangrichtung innerhalb der archaisierenden Richtung in denjenigen Werken in Erscheinung, die an die einheimische Suiko- und Taikwastradition anknüpfen; dieser Richtung würden etwa die Figuren 159, 162, 166, 169, 175, 176, 182 zuzuweisen sein. Hier tritt die freiräumliche Bewegtheit, die organische Körperlichkeit und die stoffliche Realität wieder gegenüber der achsialen Anordnung, der Verdichtung der Bildmasse, der linearen Gleichförmigkeit, der Versteifung des Gestus und der Erhärtung der Profile in den Hintergrund. Gleichzeitig werden die alten malerischen Motive wieder mit Entschiedenheit aufgenommen. In der Amida-trinität (Tafel 158) überrascht der Kontrast der äußeren Pracht der Umgebung mit der schweren Gebundenheit der Figuren und dem ernstesten wägenden Lächeln der Gesichter. Der Körper selbst aber ist trotz der Massigkeit freiräumlich entfaltet, von einer inneren Elastizität und Beschwingtheit (Tafel 160);

das Gewand umfaßt den Körper von allen Seiten, hüllt ihn vollkommen ein. Hier greift die ornamentale dekorative Gesinnung auf die älteren Linienmotive als Vorlagen zurück, jedoch unter Voraussetzung rundkörperlicher Erscheinung, plastischer Freiheit und Nachgiebigkeit des Körpers. Dasselbe gilt von Figur Tafel 166; dabei geht die Formgebung immer mehr ins malerisch Anschmiegende über; die Bildwirkung steigert sich immer offensichtlicher auf die Momente lieblicher plastischer Reize und menschlicher Intimität, in denen sich mit der geistigen Vorstellung des buddhistischen Lebensgehaltes zugleich die Empfindung freudigen Wirklichkeitsgefühles verbindet. In den Nebenfiguren des Amida (Tafel 162—165) wird die gedrungene Schwere durch Tiefenbewegtheit aufgelockert und der Ernst der Stimmung durch den zarten Gestus gelöst und mit einem Schein lieblicher Herbheit umgeben. Bei der Figur Tafel 169 kommt die neue Einstellung in der dekorativ linearen Pracht, den klaren und kräftigen Rundlagen und der ausbalancierten Lastverteilung zum Ausdruck; bei Figur 176 in der weichen Modellierung und in dem Charme der momentan aufgefaßten Bewegung, bei Figur 182 wiederum in der sensitiven Steigerung der plastischen Nuancen, wobei die freien Durchblicke mit ihrem hellen Licht die zarte Tönung der Oberfläche wirkungsvoll einrahmen.

Alle diese Figuren sind nicht mehr von außen aus einem neutralen Block gewonnen, sondern von innen her körperlich aufgebaut. An Stelle einer undurchdringlichen Bildmasse steht ein elastischer Körper, dessen Schwerpunkt in seinem Volumen liegt. Die stark plastischen Kontraste, die in der Tangrichtung vorherrschten, werden zu malerisch bewegten Nuancen abgeschwächt; die stofflich plastische Realität in eine dekorative Bildlichkeit abgewandelt. Es herrscht der Eindruck einer gewissen müden Stimmung; eine etwas weiche Friedfertigkeit liegt in der ganzen Ausdruckshaltung; die geschmacklichen und malerischen Qualitäten erhalten eine teilweise virtuose Verfeinerung. Man spürt doch, daß die Richtung, die an die alte Zeit anknüpft in diesen Werken, so groß auch ihre formale Schönheit ist, sich zu Ende lebt, an geistiger Phantasie verliert, mit Nuancen arbeitet und alle starken Form- und Ausdrucksaffekte meidet.

Es liegt nun im Begriff des archaisierenden Stiles, daß alle Formprinzipien zu Bildmotiven werden, ihre zwingende Notwendigkeit verlieren und der persönlichen Wahl freistehen. Das gibt einem solchen Stil, da er in der Lage ist, den formalen Anforderungen verschiedener Gesinnungen gerecht zu werden, eine besondere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung; er bildet gewissermaßen

den Nährboden für einen neuen, zusammenfassenden Stil; seine Treibhausluft läßt die Probleme äußerst rasch reifen; er hat sich der Gesetzmäßigkeit innerer Notwendigkeiten entzogen. Der gesamte ältere Formschatz bedeutet für ihn nur mehr eine Fülle zu Gebote stehender Formmittel. So läßt sich beobachten, daß die neue Körperauffassung außerordentlich rasch zu einer Selbstverständlichkeit wird und in verschiedene Motive zerlegt wird. Die Beherrschung gewinnt so rasch an Reife, daß es sich schließlich gar nicht mehr um die Gewinnung und Ergründung körperhaften Ausdrucks handelt, sondern darum, den Körper motivisch frei zu verwerten. So gelangen wir zu jener impressionistisch ausgedeuteten Figur Tafel 175.

Viel weniger altertümlich wirkt die Formgebung bei den Werken der zweiten Reihe, bei denen die Tangformen sich lediglich der älteren Auffassung angleichen. Hier bleibt die organische Körperlichkeit und die Aktivität des Gestus immer vorherrschend, auch dort, wo eine kleinplastische Übersetzung oder eine Rückbildung vorliegt. Die Mittelfigur der kleinen Shakatrinität (Tafel 156) schließt sich in der dreidimensionalen Offenheit und der innerlichen Elastizität der Körpermasse an Figur 152 an, während in den Nebenfiguren (Tafel 157) — entsprechend denen der Yakushigruppe (Tafel 150) — Gestus und Haltung zur Bewegungshandlung gesteigert sind, unter feiner Charakterisierung der Bedeutungsunterschiede zwischen der bewegteren Seishi- und der ruhigen Kwannonfigur. Eine reife und natürliche Sicherheit und eine sinnliche Intimität liegt in der Mittelfigur, bestrickend durch die schlichte, absichtslose Weichheit im Ausdruck und in der Formbehandlung, während in den Begleitfiguren die dekorative Belebtheit des Umrisses, ihre fröhliche Kraft, ihr kühner Schwung eine feine Gegenwirkung zu der versonnenen leichten Ruhe des Amida ergeben. Freilich, die alte Innerlichkeit geistdurchdrungener Formintensität ist in diesen Kleinfiguren nicht mehr zu finden, aber es wäre doch falsch, solche Erinnerungen gegen die unbekümmerte Leichtigkeit und reizvolle Melodik dieses Figurenstilllebens auszuspielen. Auch die Figuren Abb. 20 und 21 atmen diese Lebendigkeit und Frische unbekümmerter Lebenskraft. Bei Figur Tafel 185 steigert die intime Vitalität sich noch durch die körperhafte Akzentuierung. Wie die Figur Tafel 175 den impressionistischen Ausläufer der archaisierend-eklektizistischen Richtung bildete, so die Figur 174 den realistischen Ausläufer dieser mehr naturalistischen Richtung.

Mit den Figuren Tafel 179 und 186 setzt aber bereits eine neue Richtung ein, die dann unmittelbar zur Tempyozeit des 8. Jahrhunderts überleitet. Die

kleine dekorativ reiche Kwannon des Okadera (Tafel 179—181) zeigt wohl als erste das Maß ausschließlicher Zierlichkeit, das in den späteren Werken so bestrickt. Ihr Wert beruht auf der lieblichen Sorglosigkeit der Stimmung, der Leichtigkeit der Haltung und der beweglichen Grazie des freigelockerten Umrisses. Eine allseitige Bindung in einen quadrat- oder kegelförmigen Aufbau liegt nicht im Sinne dieser Zeit; an Stelle geometrischer Versachlichung ist der momentane Reichtum natürlicher Verteilung der Körperglieder getreten, der in dekorative Wirkung umgedeutet wird. Die einzelnen Teile sind nicht mehr zu festen Ansichten verdichtet und versteift, sondern wechseln gemäß ihrer verzweigten lockeren Verbindung; so läßt die Statuette eine leichte Gruppierung um eine Mittelachse erkennen, ohne daß diese sich festlegen ließe; man fühlt eine gewisse symmetrische Ordnung, aber die Haltung weicht durch leichte Verschiebungen wieder der Norm fester Grundansichten aus. Daß dabei die Balance der natürlichen und rundplastischen Gliederung noch nicht voll erreicht ist, zeigt die Seitenansicht (Tafel 180), in der die Gleichgewichtslage gestört zu sein scheint, da der Sockel durch den Körper zu weit überbaut ist. In Figur 186 ist die rhythmische Ausbalancierung des freien Körpers erreicht. Der Körper selbst ist malerisch vereinfacht, von einer wunderbar vegetabilen Leichtigkeit. Dabei fallen Ähnlichkeiten mit älteren Werken, wie etwa mit Figur 56, auf; der grundlegende Unterschied aber liegt darin, daß dort der säulenartige Kern die Grundform bildet, der gemäß einer Körpervorstellung gegliedert wird, daß hier aber am Anfang der organisch vielfältige Körper steht, der in plastische Bildmäßigkeit übersetzt und dann malerisch vereinheitlicht wird, so daß der in Naturhaftigkeit zersprengte Körper wieder verbildlicht wird. So wird aus der Synthese von Säule und Freikörper ein neuer idealisierender Formtypus geschaffen, der sich etwa in der Mitte zwischen beiden Polen bewegt. Der gesamte Ausdruck gipfelt in dem gemeinsam abgestimmten plastischen Dreiklang von Armen und Kopf; er gibt dem aufrechten, ruhigen Körper eine geschmeidige Lebendigkeit. Wie ein schmiegsamer Schaft wächst der Körper auf und entfaltet sich in der oberen Partie der Arme und des Kopfes wie zur Krone eines Baumes. Aus der plastischen Form heraus fühlt man die freudige Erregtheit der formenden Hände, die sich um die Masse legen und aus ihr eine neue Körperlichkeit herauslocken, gewissermaßen den inneren Ausdruck aus der Tiefe her erlauschen; fühlt man den Guß der Masse im Fließen der weichen Falten.

Bei all diesen Figuren der zweiten Stilphase der Hakuhozeit wird der Formausdruck durch die gegenseitige Begrenzung idealisierender Verbildlichung und naturgemäßer Anschaulichkeit bestimmt. Das Doppelspiel von Lebendigkeit beobachteter Erscheinungen und Sachlichkeit bildmäßig erdachter Zustände verleiht diesen Werken ihren eigenartigen und besonderen Reiz. Für den Ausdrucksgehalt ist nicht mehr die innere Monumentalität einer umfassenden vergeistigten Weltempfindung maßgebend, sondern die Intensität einer wirklichkeitsfrohen Lebensgesinnung. So erhält der Bildausdruck eine andere Inhaltsgebung: nicht mehr die weltfremde schwere Unzugänglichkeit, die Ruhe der Vollendung, das geheimnistiefe Lächeln, das Verhüllen der inneren Erregtheit, die ungeheure Anteilnahme an seelischen Vorgängen, die Ergriffenheit heiliger Würde und die Feierlichkeit des Vollkommenen — sondern eine leichte Sorglosigkeit, frohe Unbekümmertheit, sinnende Ruhe und ernstes Lächeln, Charme, Grazie und liebevolle Offenheit. Die alten Werke ließen sich nicht so leicht erschließen; eine lange Arbeit des Sehens und Nachdenkens und eine große innere Bereitschaft und ruhige Geduld war nötig; hier aber wird das ästhetische Gefühl viel leichter entzündet, die Sinne werden unmittelbar angeregt, der ganze Körper fühlt mit, wird sofort ergriffen. Man sucht unwillkürlich mit den Händen die Bildform nachzutasten und die Augen ergründen in der Anschaulichkeit der Oberfläche das innere Wesen der Gestalt, wo früher das Herz einen langen Weg zu gehen hatte. Durch die Tradition mit der älteren Zeit, durch die Diszipliniertheit der inneren Empfindung und durch die Symbolsetzung aller Formen artet die leichtere Gesinnung aber nie in unkeusche Willkür oder unruhige Belanglosigkeit aus, die freiere Formgebung nie in Sinnlichkeit oder imitative Veräußerung. Der Geist des Buddha- und Bodhisattvatums bleibt unangetastet; er gibt aller Gesinnung eine geheiligte Gesetzmäßigkeit, aller Naturform den großen Maßstab seiner Vollkommenheit und ewigen Ruhe und aller Formgebung die Eigentümlichkeit innerer Schönheit und äußerer Zurückhaltung. Immer ist es die bildmäßige und nicht die naturalistische Anschaulichkeit, die diesen Werken die größere und unmittelbarere Ausdrucksoffenheit gibt.

Der Wadostil (Tafel 188—222). In Rückblick auf die Hakuhogruppe und in Voraussicht auf den anschließenden, vollplastisch idealistischen Tempyostil kann man den Wadostil mit einem Brennspiegel vergleichen, der die Strahlen der Entwicklung kurz sammelt und weitergibt; er bedeutet so viel wie die Zusammenfassung der in der vorausgegangenen Gruppe noch getrennt ent-

wickelten Formmotive, ihre intensive Auswertung und Weiterleitung in die große Tempyoära hinein, die wiederum als eine Projektion des Wadostils ins Große hinein sich darstellt. Der körperliche Organismus mit all seiner Leichtigkeit und Beweglichkeit, seiner Last- und Raumverteilung, seinem plastischen Reichtum, seinen Funktionen und Motiven ist gefunden und endgültig in den Bereich der Darstellungsgrundlagen einbezogen worden. Man hat sich freigemacht von der altertümlichen Gesetzmäßigkeit, um dann die alten Formen in freier Variation wieder motivisch zu verwerten. Dadurch kommt dem rein persönlichen Formwillen eine immer größere Bedeutung zu. Wir müssen im Auge behalten, wie sich der physiognomische Ausdruck gegen früher vervielfältigt hat, die Beweglichkeit des Gestus momentaner geworden ist, die Haltung sich zu einer Handlung erweitert hat; dazu kommt die oft skizzenhaft flüchtige Verlebendigung, das Gefühl für die Allseitigkeit einer körperlich plastischen Erscheinung, die wachsende Empfindsamkeit der sinnlichen Empfindung, und die Beweglichkeit der visuellen Phantasie — alles das wird geschlossen in die neue Zeit mit hinein genommen. Hier setzt der neue Stil mit seinen neuen Ausdrucksformen, gegenständlichen Motiven, Darstellungstypen und Techniken ein: Bronzereliefs, Tonfiguren, Kanshitsu-Lack, die Darstellung genremäßiger Szenen in einer stark menschlich aufgefaßten Stimmung und die oft bis ins Barocke, oft bis ins Realistische gesteigerte plastische Charakterisierung.

Die im Jahre 711 vollendeten vier Figurenszenen aus dem To des Horyuji (Tafel 188—199) stehen bereits ganz auf dem Boden des neuen, technisch, motivisch und gegenständlich erweiterten Stiles. Es handelt sich um vier Kompositionsbilder, die aus bühnenartigen Szenarien mit frei aufgestellten kleinen Tonfiguren bestehen. Nur eine geringe Zahl dieser Tonstatuetten hat sich erhalten; die meisten sind verschollen und ein Teil barbarisch schlecht ergänzt (Abb. 22a). Die Technik ist bei allen gleich: ein Holzkern, der eine etwa fingerdicke präparierte Tonschicht, die mit Pflanzenfasern vermischt ist, trägt; freistehende Teile sind mit festen Einlagen von Metallplättchen oder Draht unterlegt; die Tonfläche ist weiß grundiert und bemalt.

Der darstellerische Inhalt dieser Szenen ergibt ein reiches Bild der gegenständlichen Motive und der seelischen Affekte: von der feierlichen Stille eines Bodhisattva bis zur wilden Klage des Rakan, von leiser Koketterie bis zur stumpfen Selbstvergessenheit. Bei der Darstellung heiliger Wesen überwiegen die alten Formtendenzen: frontal gleichförmiger Aufbau, ruhiger Umriß,

symmetrische Ordnung; alles das aber in einer rein stimmungsmäßigen Verwertung (Tafel 188, 189). Das Tonmaterial ermöglicht dabei gleichzeitig ein freieres Eingehen auf die Tendenzen malerischer Vereinheitlichung der Grundmasse und stärkerer Charakterisierung realer Gegenständlichkeiten. Bei Figur 191 ergibt das Sitzmotiv eine bisher unbekannte rundkörperliche Freiheit. Bei Figur 189 sitzt ein Heiliger, streng, gefaßt und feierlich; hier ein menschliches Wesen, vornehm, gesittet und von reizvollem Anstand. Bei Figur 194 geht die impressionistisch-plastische Verwirklichung noch weiter; sie ist in keinem anderen Material als in Ton denkbar; beweglich, flüchtig, weich, doch immer unter Berücksichtigung der vereinfachten und in sich beruhigten Bildform. Wenn irgend wann während dieser Frühzeit, so kann man bei dieser kleinen niedlichen Figur, voll entzückend verträumter Naivität, in ihrer natürlich reizvollen, lieblich ernsthaften Zwanglosigkeit und Empfindsamkeit von einer japanischen Empfindung sprechen. Bei Figur 196 steigert sich der weltliche Charakter bis zum Ausdruck eines spontanen bubenhaften Natürlichkeit. Es läßt sich hier erkennen, wie aus dem Bodhisattvatypus sich allmählich der einer ausgesprochenen Weiblichkeit bzw. Kinderhaftigkeit entwickelt.

In den männlichen Figuren Tafel 197 und 198 schwillt die Ausdruckscharakteristik zu einer barocken oder realistischen Formgebung an. Das Gesicht (Tafel 197) steht ganz unter dem Ausdruck eines leidenschaftlichen Affektes: der schreiend klagende Mund ist weit aufgerissen, die Backen sind hohl und faltig, die Augen verzerrt, von einem unfäßlich grauenhaften Entsetzen erfüllt. Bei dem Rakan (Tafel 198) zeigt der Formausdruck die vollkommene Beherrschung rundkörperlicher Bewegungsvorgänge und menschlicher Leidenschaftszustände. Ein Rakan, ein Asket, Einsiedler, der über den Tod Buddhas klagt: die frontale Symmetrie wird durch den Affekt zersprengt; die Körperformen sind in eckig-kantige Verhältnisse eingespannt, sind zerklüftet; alle Muskeln scheinen angespannt. Ein Starrkrampf scheint die Gestalt zu bannen und zu erschüttern. Wie weit ist dieser mächtige Realismus von dem klaren und ruhigen Wohllaut der Figur 188 entfernt! Und doch sind es dieselben Stilmotive, die nur hier dem Ausdruck psychischer Affekte und realistischer Vorgänge dienen.

Als eine Rückwirkung der beweglichen Tontechnik auf die Bronzeplastik lassen sich die interessanten Statuetten Tafel 200 und 201 und Figur Abb. 25 ansehen, in denen die formale Gelöstheit sich bis zu einem barock dekorativen, plastisch äußerst sicheren Realismus steigert, oder sich in einer skizzen-

haften Spontanität von Gestus, Ausdruck und Oberflächenbehandlung auswirkt. Neben der Frische, Unbekümmertheit und Aktivität, dem dekorativen Schwung, der räumlichen Weite und plastischen Greifbarkeit steht aber eine allzu virtuose Veräußerlichung und geistreiche Komplizierung. Die plastische Charakterisierung geht bis ins Flüchtig-Momentane über; der Formausdruck ist vehement, wechselvoll, geht bis zur Willkür, umfaßt nicht mehr Zustände sondern Vorgänge; der Handlungsreichtum greift bis in nebensächliche Einzelheiten über. Der nackte Körper wird anatomisch skizziert, das Gewand dekorativ plastisch übertrieben; bildmäßige Verhältnisse werden gegenständlich motiviert. Die Figuren wirken skizzenhaft improvisiert, sehr persönlich, lebhaft, formal interessant — aber auch etwas oberflächlich, ein wenig banal und durchaus nicht als heilige Bodhisattvadarstellungen aufgefaßt. Von den Abgründen der Weisheit, die die älteren Werke ahnen ließen, oder von dem Ausdruck geheiligter Verinnerlichung ist hier nichts mehr zu spüren.

Als die frühesten Tonfiguren größeren Formates müssen die beiden Gestalten Tafel 202 und 207 gelten. Im Gegensatz zu den barocken Übersteigerungen der letzten Figuren fällt hier die große und schlichte Einfachheit auf, die vornehme Tendenz bildmäßiger Idealisierung und die Sammlung der zersprengten Naturalistik zu einer plastisch großzügigen Einheit. Dasselbe gilt von den Figuren Abb. 23 und 24 und Tafel 212; während bei den beiden ersteren aber eine gewisse Unstimmigkeit unzuträglich auf die idealistische Reinheit der Stimmung wirkt, ist in der Figur Tafel 212 das bildmäßige Zusammenwirken der rundplastisch organischen Anschaulichkeit mit rhythmischer Idealisierung in einer wunderbar sinnlich kräftigen Schönheit erreicht.

Wie weit die malerische Durchdringung der plastischen Werte gehen kann, sobald diese aus der vollkörperlichen Bindung gelöst sind, läßt das schöne Bronzerelief Tafel 210 erkennen. Die kompositionelle Anlage ist einfach und klar, von einer weichen, ideellen Bildräumlichkeit, die aber nicht auf Raumillusion beruht. Die Tiefe wird durch plastische Differenzierung, durch die Motive freikörperlicher Haltung und durch das reich gestufte Netz von Licht- und Schattentönen gewonnen. In der Mitte thront der heilige Amida, begleitet von seinen beiden Bodhisattvajüngern, während hinter ihm zwei seltsam ausdrucksvolle Köpfe gläubig lauschend und andächtig erscheinen (Tafel 211). Die Nachgiebigkeit der Raumtiefe, die bewegliche Modellierung, die Schrägstellung der Figuren und die malerische Auswertung der Oberfläche stehen in engem

Zusammenhang mit der gleichzeitigen Malerei, wie sie etwa in den Fresken des Horyuji erhalten ist.

Den Schluß unserer Bildfolge mögen nunmehr einige Werke bilden, die die — in der Tempyozeit dann zur vollen Blüte entwickelte — Technik des Kanshitsu zeigen. Bei Figur 213 handelt es sich allerdings noch nicht um das eigentliche Kanshitsu, das um ein Hohlgerüst die aus Fasern präparierte Lackmasse herumbaut, sondern mehr um eine Weiterbildung der bei den Figuren des reifen Suikostiles zur Anwendung gebrachten Lacktechnik. Diese ist hier wesentlich nur dazu verwendet, die stofflichen Beitaten als räumlich gesonderte, plastische Teile zu scheiden, so bei dem freihängenden Überwurf und dem gekrausten Gürtel. Dem Bestreben, einzelne plastische Teile abzuheben, entspricht auch die Tendenz, die Bildform durch unregelmäßige Schräglagen der Bildteile tiefenmäßig zu beleben und durch anschauliche Greifbarkeiten zu bereichern. Dekorative, freiplastische und realistische Tendenzen spielen dabei etwas wahllos mit Grundmotiven altertümlicher Bindung und Schwere, so daß der Gesamteindruck eine unerfreuliche Unstimmigkeit aufweist.

Die Trinität Tafel 216—222 aber, die als Hinweis auf den frühen Tempyostil hier Platz finden mag, enthüllt klar die Schönheit des neuen Materials und die ihr zugrunde liegende künstlerische Absicht. Die malerische Weichheit, die plastische Greifbarkeit, die stofflich räumliche Differenzierung, die dekorative Steigerung der Einzelheiten, die Sinnlichkeit vollplastischer Masse — alle diese Formwerte, die unter Anschluß an den Wadostil die hauptsächlichsten Bildformen des Tempyostiles ausmachen, lassen sich in diesem Material ungleich freier, reichhaltiger und sinnvoller entwickeln als in der Bronzetechnik. Ich nehme zur Erläuterung ein einzelnes Motiv, und zwar das der Faltenbehandlung, wie es sich bei einem Werke der reifen Wadozeit in Bronze, und wie es sich in der Kanshitsu-technik der Tempyozeit ausdrückt. Bei Figur 212 sind die Falten als weiche plastische Stege aufgelegt; man will ohne Absonderung und Durchbrechung eine plastisch akzentuierte Oberfläche, die malerisch wirkt und ohne allzu heftige Bewegtheit die Grundmasse verständlich machen, erhalten; plastisch durchlaufende Vereinfachung, aber reiche malerische Abtönung; stoffliche Differenzierung und gleichzeitig plastisch-bildmäßige Geschlossenheit. Nehmen wir das Motiv in Kanshitsu (Tafel 222): ein je nach Bedarf mehr oder weniger dicker Draht wird in die Rohmasse eingefügt; dann wird die Oberfläche gleichmäßig überbaut und abgedeckt,

so daß die erhöhte feste Einlage sich weich aus der plastischen Grundmasse ablöst, ohne abgesprengt zu werden; so wird auf dem einfachsten Wege eine äußerst plastische Bewegtheit und weiche malerische Tönung erreicht, unter gleichzeitiger Überordnung der idealistischen Grundform. Durch diese, ich möchte sagen, handgreifliche Technik steigert sich der sinnliche Wert der Formwirkung ungemein und gibt gleichzeitig dem plastischen Bildmaterial eine reale Elastizität. Die Bildform wächst gewissermaßen zusammen wie ein Baum, der seine Jahresringe ansetzt; diese organische Behandlung der plastischen Masse stimmt durchaus zu der organischen Auffassung der körperhaften Bildform.

Breite, in mächtigem Rund angelegte Sockel verselbständigen jede der drei Figuren zu einer plastischen Bildeinheit (Tafel 216, 218, 220); dementsprechend ist die Gruppenkomposition mehr eine rhythmische Beiordnung als ein unmittelbares Zusammenspiel; eine stille feierliche Versammlung, ein ruhiges, entrücktes Beieinandersein voll heiliger Würde, himmlischer Offenheit, sinnlicher Schönheit und einer fast tanzartigen Feierlichkeit. Es fehlt zwar die abgründige Intensität des Zusammenspieles, der persönlichen Ergriffenheit und der bildlich sinnhaften Monumentalität, aber die Beziehungen zur andächtigen Menge sind zwanglos offener und sinnfälliger geworden, die Gestalten stehen freier im Raum und ihre Selbstherrlichkeit ist eindringlicher in menschliche Nähe gerückt. Die Sockelbildung enthüllt bereits das ganze Programm der neuen Stilauauffassung: reiche Gliederung, sicheres Gefühl für rhythmisch dekorative Massenverhältnisse, dreidimensionale Klarheit, sinnliche Steigerung der plastischen Masse durch Ausrundungen und Auskürvungen, das Vorherrschen großer, freizügiger, reichbewegter und prächtiger Linien und Profile, die Vermischung von Einfachheit und delikatem Raffinement, die Versinnlichung der symbolischen Motive und die Idealisierung der realen Gegebenheiten. Bei der Amidafigur (Tafel 216) herrscht gemäß seiner Stellung und Bedeutung die Ordnung einer allseitigen Gleichförmigkeit vor. Das Gewand aber ist in weicher Schwellung und reicher Fältelung gegeben; die Körperteile sind in sinnlicher Prägnanz durchmodelliert. Die organisch detaillierende Durchbildung und freiplastische Differenzierung der Hände ist eine typische Bildung der stark symbolisierenden Tempyozeit. Diese Zeit hat wundervoll schöne, geheimnisvolle, ausdruckstiefe Hände geschaffen, aber leider auch für eine übertriebene manirierte Durchbildung den Anlaß gegeben, die dann später ins Formelhafte und Gezwungene übergeht.

In den Begleitfiguren (Tafel 218—222) kommt die sinnliche Pracht der vermenschlichten Schönheit noch voller zur Geltung. In der flüssigen Bewegtheit der Haltung, den leisen Verschiebungen um die Bildachse, der Schrägstellung in die Tiefe hinein, der weichen freibeweglichen Profilierung und der malerischen Gewandgebung läßt sich eine Einflußnahme auf die Freiplastik, vielleicht auf dem Wege über das Relief (Tafel 210), vermuten. Alle gegenständlichen Werte sind in sinnlich plastische Wirkung überführt. Vor allem die Gewandteile werden Träger des dekorativ plastischen Ausdrucks; die Falten werden voller, wechselnder, werden verschlungen und verdreht, gehäuft und wieder auseinander gezogen; die Schmuckbänder werden reich detailliert; Faltenmuster werden ersonnen, um der plastischen Wirklichkeitslust und der sinnlichen Freude der Hände neue Unterlagen zu schaffen. Bei alledem hält aber die Bildmäßigkeit noch immer ein stilles Maß ein; noch herrscht bei aller Pracht und Bewegtheit eine maßvolle Einfachheit und ein feiner Instinkt für die Grenzen künstlerischer Vornehmheit.

Ein neues Reich künstlerischer Werte ist entdeckt; die Anschauung ist zu einer aktiven Verarbeitung der natürlichen Elemente übergegangen; der Körper bildet den Inbegriff plastischer Werte, das Gewand einen solchen der malerischen Werte. Der Mensch in seiner ganzen menschlichen Erscheinung, seiner körperlichen wie geistigen Schönheit, ist zum Mittelpunkt der Bildideen geworden. Er ist zum Inbegriff alles Lebens geworden. Die Macht des Eros hat seine Rechte gegenüber der Mystik der alten Werke geltend gemacht. Eine wirklichkeitsstolze Freude erfüllt diese Bildwerke mit einer Sinnlichkeit, die durch die schönheitsvolle, rhythmische Idealisierung und durch die geläuterte Menschlichkeit des Ethos geheiligt wird.

Der Tempyozeit öffnet sich nunmehr ein neuer, reicher Schatz von Formen und Darstellungsmöglichkeiten, der sich aus der Fülle der Beobachtung, aus den Tatsachen der Freibeweglichkeit und Rundkörperlichkeit und dem dekorativen Reichtum der Gewandwirkungen ergibt. Der Tempyostil umfaßt die ganze Darstellungsskala von der heiligen Ruhe bis zur mächtigen seelischen Erregtheit, von der überpersönlichen Verkörperung einer göttlichen Idee bis zur Darstellung aller menschlichen Affekte; von der stillen Unbewegtheit einer weltentrückten, gedankenvollen Heiligengestalt bis zu den leidenschaftlichen Kampfhandlungen der Tor- und Himmelswächter oder der grübelnden, kühlen Leidenschaft der Priesterbildnisse. Die plastische Bildform bedeutet einen Vorgang sinnlicher Veranschaulichung; die malerische Auswertung ist

zu einem Kampf mit dem lichtumgebenden Raum geworden. Es liegt im Wesen dieses Stils, daß er alle diejenigen Formen und Motive, die unter den Ausdruck der Aktivität, der Handlung, der plastischen Greifbarkeit und der sinnlich dekorativen Pracht fallen, lieber anwendet und vollkommener meistert, als jene Formen, die zum Ausdrucksbereich der Stille, der Entwirklichung, der Versunkenheit, mit einem Worte der inneren Wesenheit gotterfüllter Träume gehören. Es fehlt den Künstlern dieser späteren Zeiten die letztliche Ergriffenheit von Träumern, Weisen und Propheten; dafür aber sind sie tiefer ins wirkliche Dasein herabgestiegen, erfüllt von der Kraft und der Schönheit des tätigen Lebens, von der Herrlichkeit der blühenden Natur, von der Weite des Kosmos, von der Heimatlichkeit der Erde, mit einem klareren Bewußtsein für das, was dem Menschen not tut. Nicht mehr die Freuden des einsamen und reinen Asketen, sondern die bejahende Freudigkeit wirkender und helfender Menschen! An Stelle der Visionen, der gewaltigen Gedanken und der übersinnlichen Harmonien wirken aus ihren Bildwerken die Schönheiten des Leibes, des Tanzes und der Unergründlichkeit elementarer Kräfte. Ihre Bildwerke sind Abbilder der Idealität vollkommener Menschen geworden, sind nicht mehr die Spiegelbilder einer über die Wirklichkeit hinausdrängenden, alle Persönlichkeit zerstörenden Phantasie. Diesem Idealismus, der die Formgebung durchdringt, liegt ein tiefer ethischer Gehalt zugrunde, der mit dem Begriff von Schönheit den der Reinheit verbindet. Die Güte des Herzens und die Selbstlosigkeit des Handelns sind Begriffe, die sowohl den christlichen, wie den buddhistischen Gedankenkreis erfüllen. Es ist dieselbe Tröstlichkeit des Ausdrucks, die einer chinesischen Kwannongestalt wie einer deutschen Madonnafigur entströmt.

Der Höhepunkt aller buddhistischen Plastik Ostasiens liegt in der Suiko- und Hakuhozeit. In ihren Werken verbindet sich die reinste innerlichste Vertiefung mit künstlerisch meisterlicher Vollendung. Von den Künstlern selbst aber wissen wir nur wenig mehr; sie sind ganz in ihren Werken aufgegangen. Es war ja ein unpersönlicher Stil. Alles Inhaltliche war gegeben; so wurde nichts von den künstlerischen Energien zersplittert. Wir dürfen aber nicht glauben, daß es nur gläubig primitive Menschen waren, die vorhandene Typen mehr oder weniger gut wiederholten und darstellten, wenn auch unsere heutige Forschung nur die Typengeschichte zu geben imstande ist. Aber Meister und Handwerker, Schema und geistiges Erlebnis unterscheiden sich mit voller Deutlichkeit. Das Werk selbst offenbart immer die wirklich reine,

glühende Meisterhand. Hinter all diesen Bildern liegen Welten ungeheurer persönlicher Spannung und Leidenschaft.

Kein Wort vermag diese Schönheit zu entfesseln oder zu trüben. All unsere kleinen und trockenen Redereien liegen ja letzten Endes so weit ab von der erhabenen Wirklichkeit dieser Ideen und ihren künstlerischen Abbildern, die keine Schaustellungen sind, sondern Taten, die notwendig und nicht zu hemmen waren, die wirken, weil sie geladen sind mit unbewußten Kräften und schon durch ihr einfaches Dasein magische Kräfte entzaubern. Die in dem, was sie verschweigen und verhüllen, vielleicht noch großartiger und tiefer sind als durch das, was sie enthüllen und verwirklichen. Gewaltige mystische Feuerbrände und doch nur Hinweise auf jenes Unendliche, Glanzvolle, an dessen Wurzel sie geknüpft sind, das sie verkündigen und von dem sie predigen, wie Hölderlin singt:

— — — — — Dem Sehnen war
der Wink genug, und Winke sind
von Alters her die Sprache der Götter.

*

*

*

BILDER-TAFELN



Horyuji-Kondo, Shakatrinität: Gesamtansicht
Bronze, Figur lebensgroß



Horyuji-Kondo, Shakatrinität: Mittelfigur
Bronze, lebensgroß



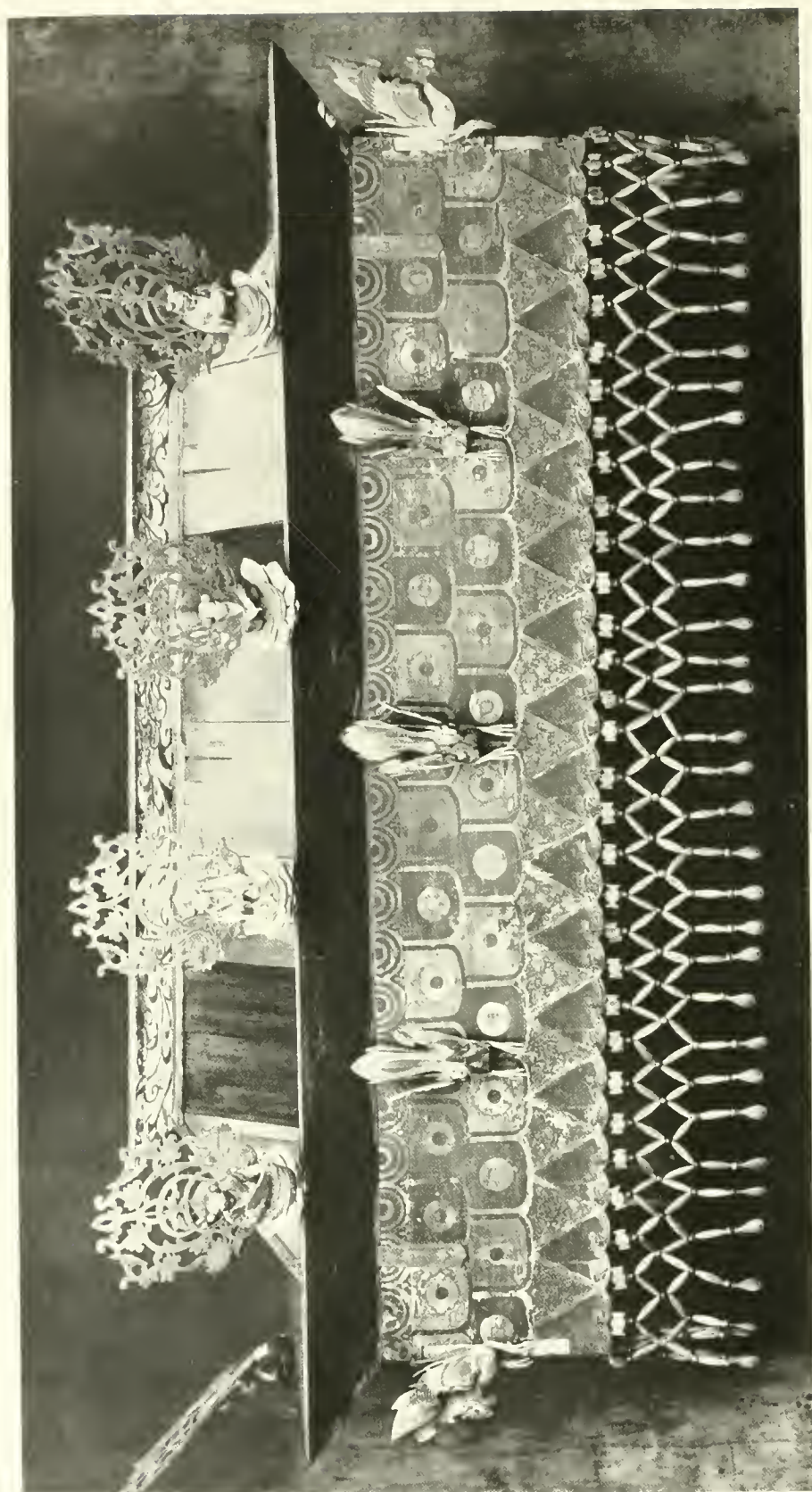
Horyuji-Kondo, Shakatrinität: linke Seitenfigur
Bronze, lebensgroß



Horyuji-Kondo, Shakatrinität: rechte Seitenfigur
Bronze, lebensgroß



Horyuji-Kondo, Shakatrinität: Schrägansicht
Bronze, Figur lebensgroß



Horyu-ji-Kondo, Baldachin über der Shakatrinität

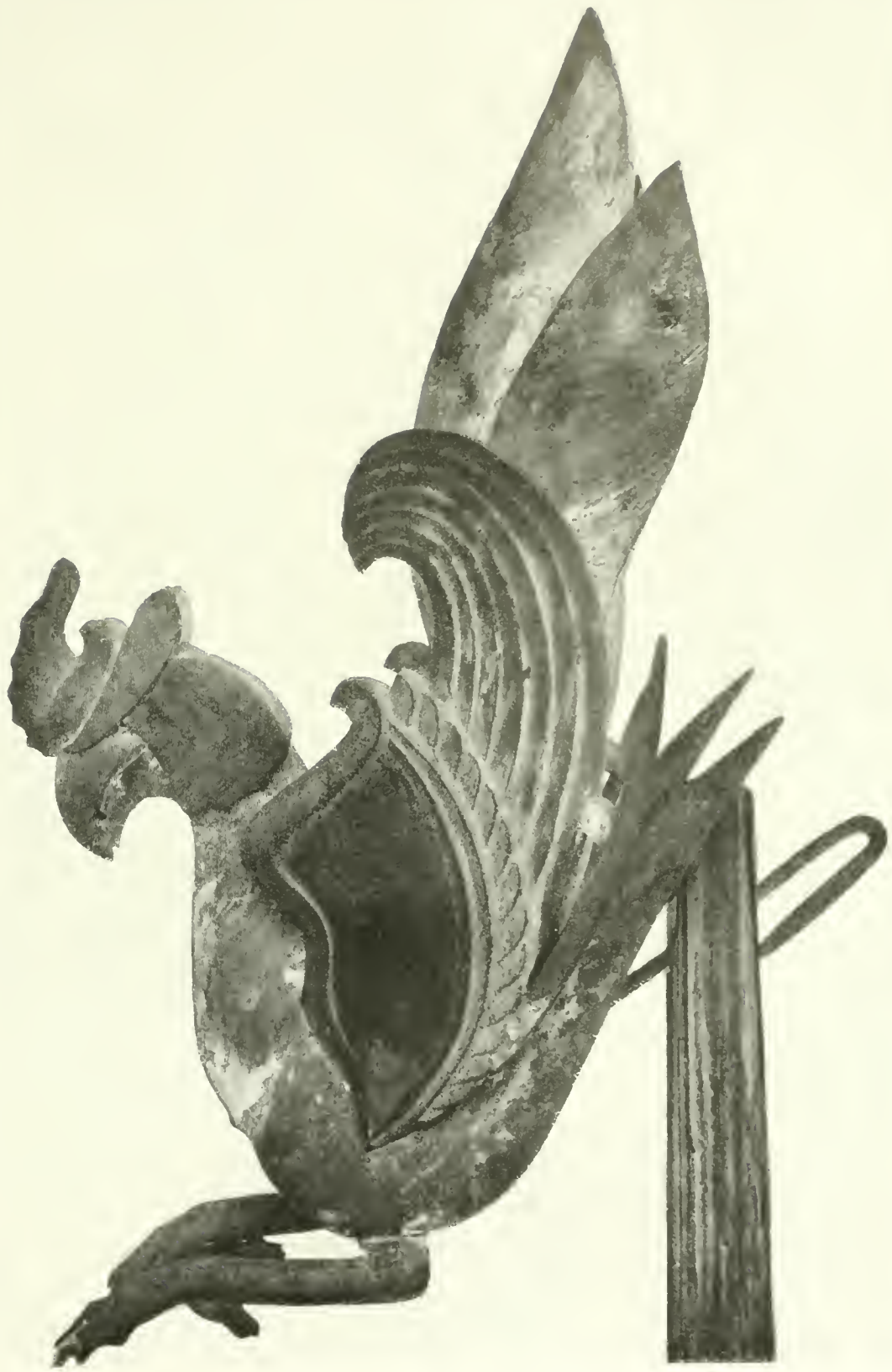
Holz, Leder, Glas; bemalt



Horyuji-Kondo, Vogel vom Baldachin: Vorderansicht
Holz, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, Vogel vom Baldachin: Schrägansicht
Holz, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, Vogel vom Baldachin: linke Seitenansicht
Holz, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, sitzende Figur vom Baldachin: Vorderansicht
Holz, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, sitzende Figur vom Baldachin: Oberteil
Holz, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, sitzende Figur vom Baldachin: Unterteil

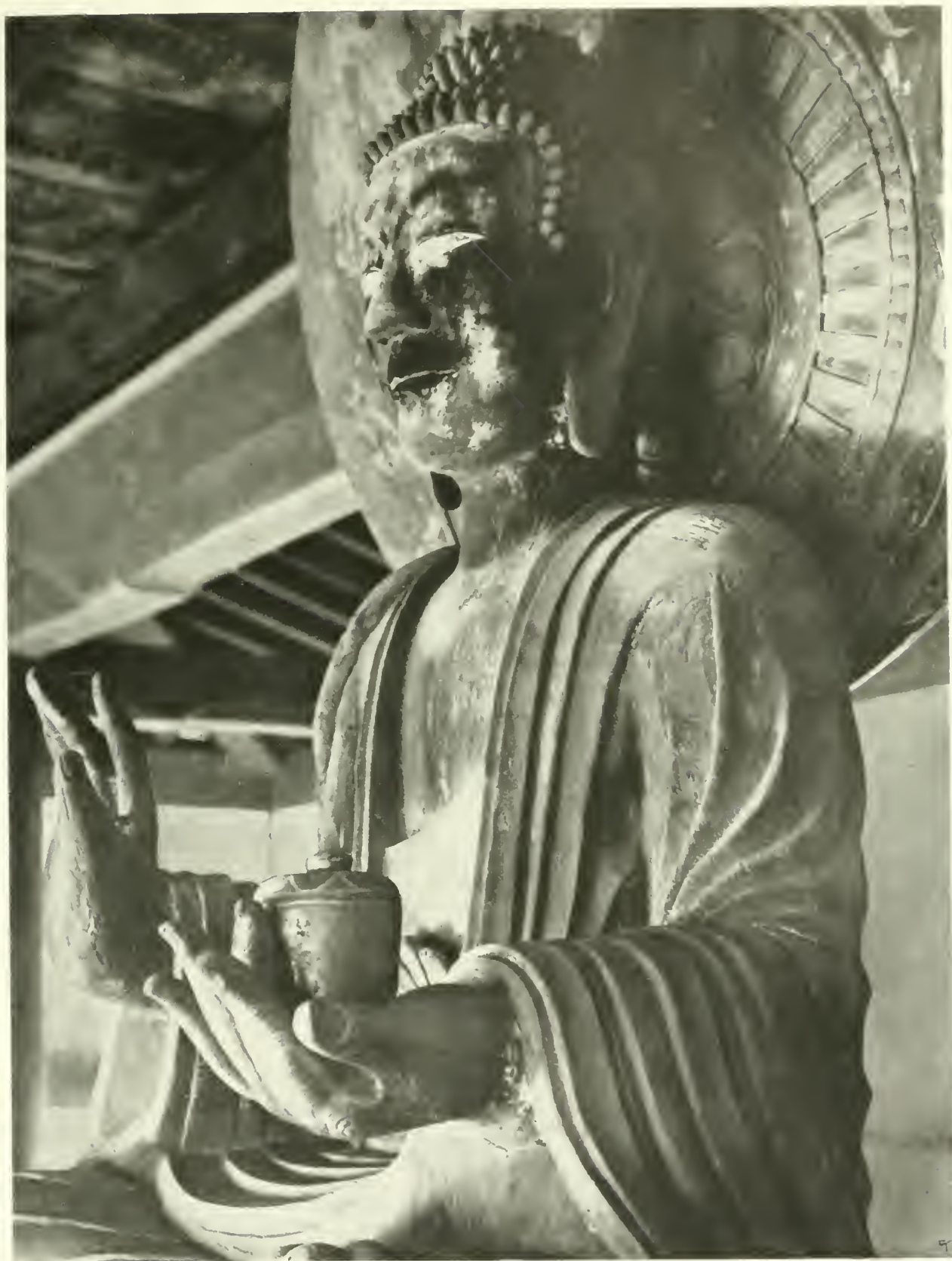
Holz, bemalt, Kleinplastik



Horinji, Yakushi: Gesamtansicht
Holz, bemalt, Figur lebensgroß



Horinji, Yakushi: Vorderansicht
Holz, bemalt, lebensgroß



Horinji, Yakushi: Einzelansicht
Holz, bemalt, lebensgroß



Horinji, Yakushi: rechte Schrägansicht
Holz, bemalt, lebensgroß



Horinji, Yakushi: linke Seitenansicht
Holz, bemalt, lebensgroß



Horyu-ji-Kondo, Shaka: Vorderansicht
Bronze, Figur lebensgroß



Horyuji-Kondo, Amida: Vorderansicht
Figur Lack, Heiligenschein und Überhang Bronze, lebensgroß



Horyuji-Yumedono, Kwannon: Vorderansicht
Holz, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyuji-Yumedono, Kwannon: rechte Seitenansicht
Holz, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyuji-Kura, Bodhisattva: Vorderansicht
Bronze, mittelgroß



Horyu-ji-Kura, Bodhisattva: rechte Seitenansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kura, Bodhisattva: Oberteil, Seitenansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kura, Bodhisattva: Oberteil Vorderansicht
Bronze, mittelgroß



Horyu-ji-Kura, Bodhisattva: Rückansicht
Bronze, mittelgroß



Museum Nara, Shakatrinität: Gesamtansicht
Bronze, Kleinplastik



Museum Nara, Shakatrinität: Mittelfigur
Bronze, Kleinplastik



Museum Nara, Shakatrinität: linke Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Ueno-Museum Tokyo, Shaka: Vorderansicht

Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Shaka: rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Shaka mit zwei Bodhisattvas: Gesamtansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Shaka mit zwei Bodhisattvas: Vorderansicht, Oberteil
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



所

Ueno-Museum Tokyo, Bosatsu: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Bosatsu: rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Horyuji, Nyoirinkwannon: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Horyuji, Nyoirinkwannon: linke Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Horyuji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: Gesamtansicht
Holz, Lack, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyuji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: linke Seitenansicht
Holz, Lack, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyuji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: Einzelansicht
Holz, Lack, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyu-ji (jetzt Museum Nara). Kokuzo: Einzelansicht
Holz, Lack, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyu-ji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: Kopf
Holz, Lack, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyuji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: Rückansicht
Holz, Lack, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyuji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: Einzelansicht, Beinpartie
Holz, Lack, Schmuckwerk Bronze, überlebensgroß



Horyuji-Kondo, Komokuten: Vorderansicht
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, Figur lebensgroß



71.

Horyuji-Kondo, Komokuten: rechte Seitenansicht
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, Figur lebensgroß



Horyuji-Kondo, Komokuten: Rückansicht
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, Figur lebensgroß



Horyuji-Kondo, Komokuten: Kopf
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, lebensgroß



Horyuji-Kondo, Tamonten: Vorderansicht
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, Figur lebensgroß



Horyu-ji-Kondo, Jikokuten: Vorderansicht
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, Figur lebensgroß



Horyu-ji-Kondo, Zochoten: Vorderansicht
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, Figur lebensgroß



Horyuji-Kondo, Zochoten: a) rechte Seitenansicht, b) Rückansicht
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, Figur lebensgroß



Horyuji-Kondo, Zochoten: Kopf
Holz, bemalt, Schmuckwerk Bronze, lebensgroß



Museum Nara, Tamonten: Vorderansicht
Holz, Kleinplastik



Horyuji, Kwannon: a) Vorderansicht, b) linke Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Ueno-Museum Tokyo, Kwannon: a) Vorderansicht, b) linke Seitenansicht
 Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



a) Rückansicht zu Figur Tafel 56, b) Rückansicht zu Figur Tafel 55



Horyuji, Kwannon: a) Vorderansicht, b) linke Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Horyuji, Kwannon: Einzelansicht
Bronze, Kleinplastik



A



B

Kwanshinji, Kwannon: a) Vorderansicht, b) Schrägensicht

Bronze, vergoldet, Kleinplastik



Kwanshinji, Kwannon: a) linke Seitenansicht, b) Rückansicht
Bronze, vergoldet, Kleinplastik



Horinji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: Schrägansicht
Holz, Schmuckwerk Bronze, lebensgroß



Horinji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: linke Seitenansicht, Oberteil
Holz, Schmuckwerk Bronze, lebensgroß



Horinji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: linke Seitenansicht
Holz, Schmuckwerk Bronze, lebensgroß



Horinji (jetzt Museum Nara), Kokuzo: Rückansicht
Holz, Schmuckwerk Bronze, lebensgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: Vorderansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: rechte Seitenansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: Rückansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon (Gegenfigur zu Tafel 66): a) Vorderansicht, b) rechte Seitenansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: Einzelansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: Vorderansicht
Lack, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: linke Seitenansicht
Lack, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: Rückansicht
Lack, mittelgroß



ア



ハ

Ueno-Museum Tokyo, Kwannon: a) Vorderansicht, b) Rückansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



F.

Ueno-Museum Tokyo, Shaka: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Nyoirin: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Nyoirin: Rückansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Kwannon: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Horyuji, Bodhisattva: a) Vorderansicht, b) Rückansicht
Bronze, Kleinplastik



Jatan, Nyoirin: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Jatasan, Nyoirin: rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Daigoji, Kacyapa-Buddha: Vorderansicht
Bronze, überlebensgroß



Daigoji, Kacyapa-Buddha: Schrägansicht
Bronze, überlebensgroß



Daigoji, Kacyapa-Buddha: Einzelansicht
Bronze, überlebensgroß



Daigoji, Kacyapa-Buddha: Oberteil
Bronze, überlebensgroß



Horyuji-Kura, Gakko Bosatsu: Gesamtansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



7.

Horyuji-Kura, Gakko Bosatsu: a) rechte Seitenansicht, b) Rückansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyu-ji-Kura, Gakko Bosatsu: Vorderansicht, Oberteil
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Gakko Bosatsu: linke Seitenansicht, Oberteil
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Nikko Bosatsu: a) Vorderansicht, b) linke Seitenansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Nikko Bosatsu: Rückansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Nikko Bosatsu: rechte Seitenansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyu-ji-Kura, Nikko Bosatsu: Vorderansicht, Oberteil
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Fugen-Bosatsu: Vorderansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Fugen-Bosatsu: a) rechte Seitenansicht, b) Rückansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Fugen-Bosatsu: Vorderansicht, Oberteil
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Fugen-Bosatsu: linke Seitenansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Monju-Bosatsu: Vorderansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyu-ji-Kura, Monju-Bosatsu: linke Schrägansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Monju-Bosatsu: rechte Seitenansicht, Oberteil
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Monju-Bosatsu: Vorderansicht, Oberteil
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Bodhisattva: a) Vorderansicht, b) linke Seitenansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyu-ji-Kura, Bodhisattva: rechte Seitenansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Bodhisattva (Gegenfigur zu Tafel 102): a) Vorderansicht, b) linke Seitenansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyu-ji-Kura, Bodhisattva: rechte Seitenansicht
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyu-ji-Kura, Bodhisattva: Vorderansicht, Oberteil
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Bodhisattva: linke Seitenansicht, Oberteil
Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Horyuji-Kura, Bodhisattva: Vorderansicht, Oberteil (Tafel 102)

Holz und Lack, vergoldet, mittelgroß



Museum Nara, Bodhisattva: a) Vorderansicht, b) rechte Seitenansicht
Holz und Lack, Kleinplastik



Chuguji, Nyoirin: Gesamtansicht

Holz und Lack, lebensgroß



Chuguji, Nyoirin: Schrägansicht
Holz und Lack, lebensgroß



Chuguji, Nyoirin: Schrägansicht
Holz und Lack, lebensgroß



Chuguji, Nyoirin: Vorderansicht, Oberteil
Holz und Lack, lebensgroß



Chuguji, Nyoirin: rechte Seitenansicht
Holz und Lack, lebensgroß



Chuguji, Nyoirin: linke Seitenansicht
Holz und Lack, lebensgroß



71

Ueno-Museum Tokyo, Bodhisattva: a) Vorderansicht, b) Rückansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Bodhisattva: rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



所

Ueno-Museum Tokyo, Bodhisattva: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



71

Ueno-Museum Tokyo, Bodhisattva: Schrägansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Bodhisattva: linke Rückansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Nyoirin: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Nyoirin: rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Nyoirin: linke Schrägansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Fi.

Koryuji, Hokan Nyoirin: Gesamtansicht
Holz, lebensgroß



Koryuji, Hokan Nyoirin: linke Seitenansicht
Holz, lebensgroß



Koryuji, Hokan Nyoirin: rechte Seitenansicht, Oberteil
Holz, lebensgroß



Koryuji, Hokan Nyoirin: Vorderansicht, Oberteil
Holz, lebensgroß



五

Koryuji, Hokan Nyoirin: Rückansicht

Holz, lebensgroß



Yakushiji-Kondo, Shokwannon des To-indo: Gesamtansicht
Bronze, lebensgroß



Yakushiji-Kondo, Shokwannon des To-indo: Vorderansicht, Oberteil
Bronze, lebensgroß



Yakushiji-Kondo, Shokwannon des To-indo: Vorderansicht, Unterteil
Bronze, lebensgroß



Horyuji-Kondo, Yumehigaikannon: Vorderansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Yumechigaikwannon: Schrägansicht, Oberteil
Bronze, mittelgroß



Yakushiji-Kondo, Yakushi und Gakko-Bosatsu der Yakushitrinität: Gesamtansicht
Bronze, Figuren überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Yakushi: linke Schrägansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Yakushi (Mittelfigur der Trinität): Vorderansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Yakushi: rechte Seitenansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Yakushi: Einzelansicht, Schoßpartie
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Yakushi: rechte Seitenansicht, Oberteil
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Gakko-Bosatsu (rechte Seitenfigur der Trinität): Gesamtansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Nikko-Bosatsu (linke Seitenfigur der Trinität): Gesamtansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Gakko-Bosatsu: Vorderansicht, Oberteil
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Nikko-Bosatsu: Vorderansicht, Oberteil
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Nikko-Bosatsu: rechte Schrägansicht, Oberteil
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Gakko-Bosatsu: Einzelansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushi-ji-Kondo, Nikko-Bosatsu: Einzelansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kondo, Nikko-Bosatsu: Einzelansicht, Beinpartie
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kodo, Yakushi (Mittelfigur einer Trinität): Vorderansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kodo, Yakushi: linke Schrägansicht
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kodo, Gakko-Bosatsu (rechte Seitenfigur einer Trinität)
Bronze, überlebensgroß



Yakushiji-Kodo, Nikko-Bosatsu (linke Seitenfigur einer Trinität):
Vorderansicht, Oberteil



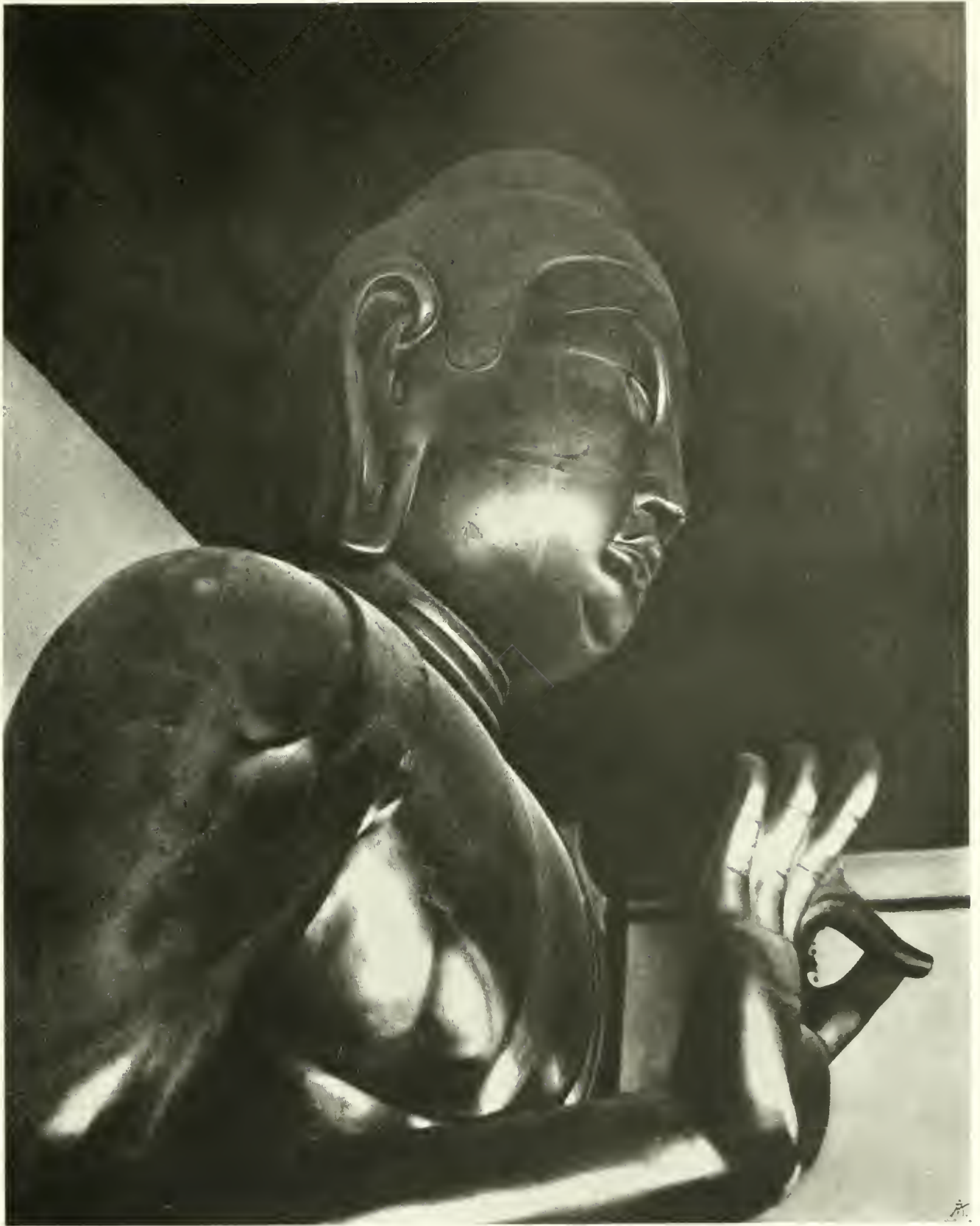
Kanimanji, Shaka: Gesamtansicht
Bronze, überlebensgroß



Kanimanji, Shaka: rechte Seitenansicht
Bronze, überlebensgroß



Kanimanji, Shaka: Einzelansicht
Bronze, überlebensgroß



Kanimanji, Shaka: rechte Seitenansicht, Oberteil
Bronze, überlebensgroß



71

Ueno-Museum Tokyo, Amida (Mittelfigur einer Trinität): Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Ueno-Museum Tokyo, Kwannon und Seishi Bosatsu, Begleitfiguren zu Figur Tafel 156: Vorderansicht
 Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Horyuji-Kondo, Amidatrinität der Tachibana Fujin: Gesamtansicht
Figuren Bronze, Schrein Holz, bemalt



Horyuji-Kondo, Amida (Mittelfigur der Tachibanatrinität): Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, Amida (Mittelfigur der Tachibanatrinität): rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, Amida, Mittelfigur der Tachibanatrinität: Rückansicht
Bronze, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, Seishi Bosatsu, rechte Seitenfigur der Amidatrinität: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, Seishi Bosatsu: Schrägansicht, Oberteil
Bronze, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, Kwannon Bosatsu, linke Seitenfigur der Amidatrinität: a) Schrägensicht, b) Rückansicht
Bronze, Kleinplastik



Horyuji-Kondo, Kwannon Bosatsu. Vorderansicht, Oberteil
Bronze, Kleinplastik



Shinyakushiji, Nara, Yakushi: Vorderansicht
Bronze, mittelgroß



Shinyakushiji, Nara, Yakushi: linke Seitenansicht
Bronze, mittelgroß



Shinyakushiji, Nara, Yakushi: Rückansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: Vorderansicht
Bronze, mittelgroß



π.

Horyuji-Kondo, Kwannon: rechte Schrägansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: linke Seitenansicht
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: Vorderansicht, Oberteil
Bronze, mittelgroß



Horyuji-Kondo, Kwannon: Rückansicht
Bronze, mittelgroß



Nara, Yakushi: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Ueno-Museum Tokyo, Shaka: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Shogunji, Nyoirinkwannon: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Shogunji, Nyoirinkwannon: linke Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Todaiji Nara, Nyoirinkwannon: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Okadera, Nyoirinkwannon: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Okadera, Nyoirinkwannon: rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Okadera, Nyoirinkwannon: linke Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik



Nara, Bodhisattva: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz



Nara, Bodhisattva: rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz



Nara, Bodhisattva: Rückansicht
Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz



Koriyama, Bodhisattva: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz



Nara, Kwannon: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz



Nara, Kwannon: Rückansicht
Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz



Horyuji-Pagode, Figur aus der Szene des Parinirvana: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Szene der Disputation zwischen Monju und Yuima: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Szene der Disputation zwischen Monju und Yuima: rechte Seitenansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Szene des Parinirvana: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Szene des Parinirvana: rechte Seitenansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



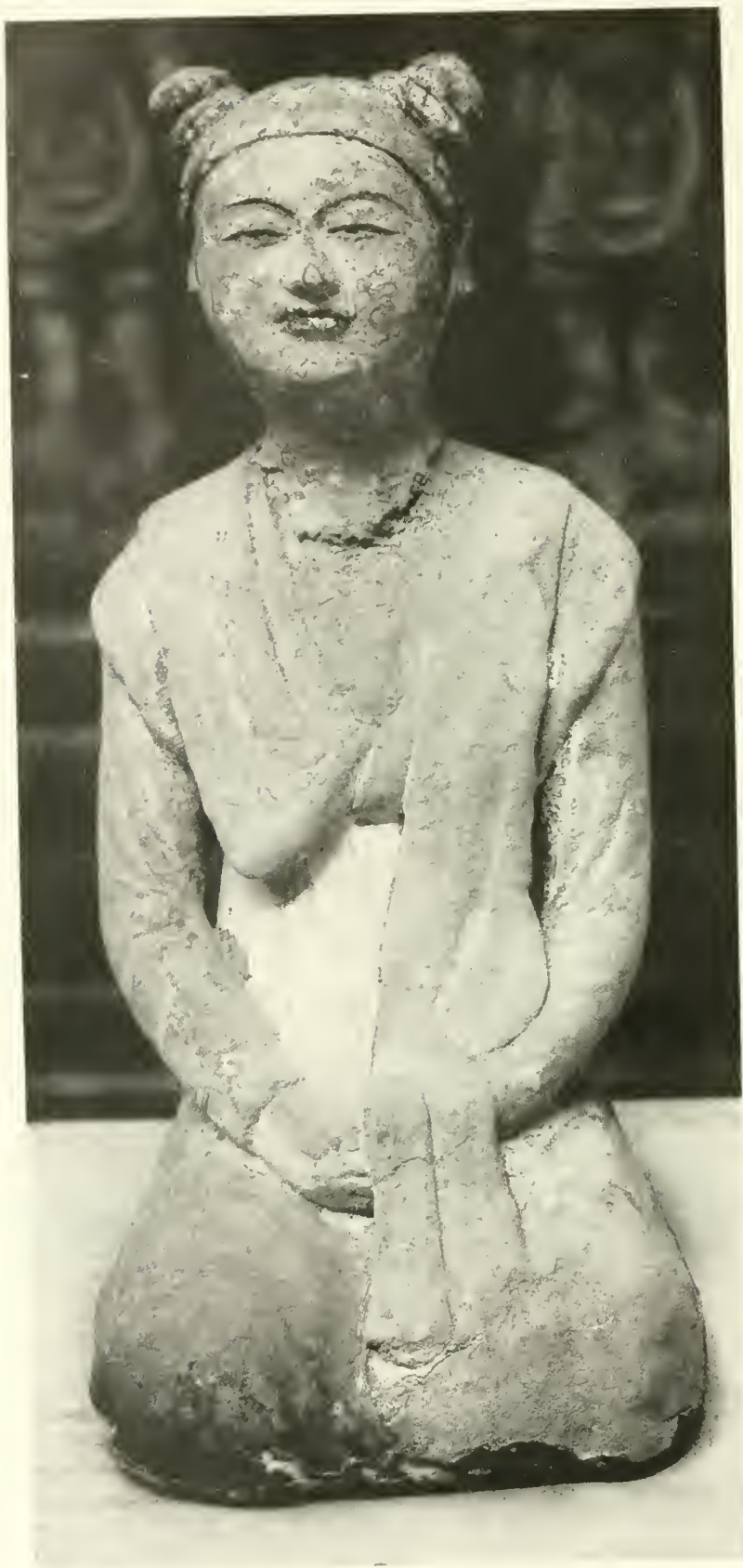
Horyuji-Pagode, Figur aus der Szene des Parinirvana: Einzelansicht, Kopf
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Miroku-Szene: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Miroku-Szene: linke Schrägansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Zenzai Doji, Figur aus der Szene der Disputation: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Parinirvana-Szene: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Parinirvana-Szene: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Horyuji-Pagode, Figur aus der Parinirvana-Szene: linke Seitenansicht
Holz und Ton, bemalt, Kleinplastik



Kwanshinji, Nagano, Ashuku Butsu: Vorderansicht
Bronze, Kleinplastik



Ueno-Museum Tokyo, Nyoirinkwannon: Vorderansicht und rechte Seitenansicht
Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



Horyu-ji, Bonten: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, mittelgroß



Horyuji, Bonten: linke Schrägansicht
Holz und Ton, bemalt, mittelgroß



Horyuji, Bonten: Vorderansicht, Oberteil
Holz und Ton, bemalt, mittelgroß



Horyuji, Bonten: Beinpartie
Holz und Ton, bemalt, mittelgroß



Horyuji, Bonten: Rückansicht

Holz und Ton, bemalt, mittelgroß



Horyuji, Taishakuten: Vorderansicht
Holz und Ton, bemalt, mittelgroß



Horyuji, Taishakuten: rechte Seitenansicht
Holz und Ton, bemalt, mittelgroß



Horyuji, Taishakuten: Einzelansicht, Kopf
Holz und Ton, bemalt, mittelgroß



Horyu-ji, Amida, Kwannon und Seishi-Bosatsu: Gesamtansicht
Bronzerelief



Horyuji, Mittelstück der Amidatrinität: Amida und zwei Schüler
Bronzerelief



Nara, Kwannon: linke Schrägansicht
Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz



Koryuji, Hokei Nyoirin: Vorderansicht
Kanshitsu, lebensgroß



Koryuji, Hokei Nyoirin: rechte Seitenansicht
Kanshitsu, lebensgroß



Koryuji, Hokei Nyoirin: linke Rückansicht
Kanshitsu, lebensgroß



Horyuji-Dempodo, Amida trinität: Mittelfigur, Vorderansicht
Kanshitsu, lebensgroß



Horyu-ji-Dempodo, Amida trinität: Mittelfigur, linke Seitenansicht
Kanshitsu, lebensgroß



71

Horyuji - Dempodo, Kwannon, rechte Seitenfigur der Amidatrinität: Vorderansicht
Kanshitsu, lebensgroß



Horyuji-Dempodo, Kwannon, rechte Seitenfigur der Amida trinität: Rückansicht
Kanshitsu, lehensgroß



Horyuji-Dempodo, Daiseishi, linke Seitenfigur der Amidatrinität: Vorderansicht
Kanshitsu, lebensgroß



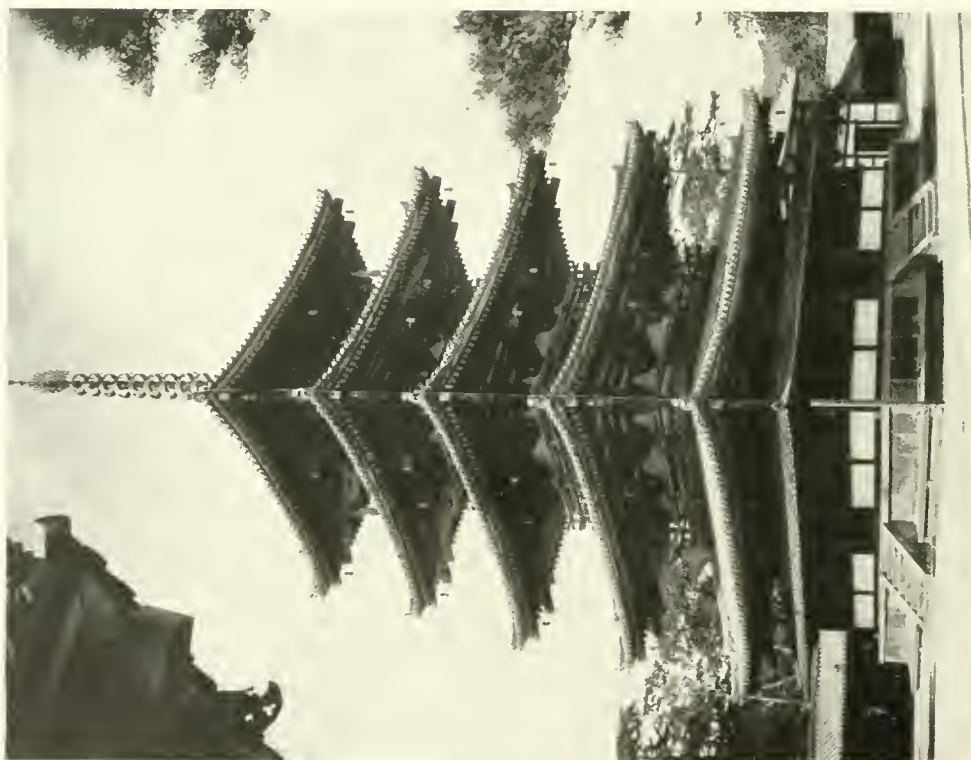
Horyuji-Dempodo, Daiseishi, linke Seitenfigur der Amidatrinität: linke Seitenansicht
Kanshitsu, lebensgroß



Horyuji-Dempodo, Daiseishi, linke Seitenfigur der Amidatrinität: Vorderansicht, Oberteil
Kanshitsu, lebensgroß



1. Horyuji: Chumon



2. Horyuji: To



3. Horyuji: Kondo



4. Vorderansicht



5. Seitenansicht

4 bis 5 Shotoku Taishi, Holz, Museum Folkwang, mittelgroß



6



7



8



9

6 Zwei Statuetten (Maya und ein Engel). Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 7. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 8. Ueno-Museum Tokyo: Shaka, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 9. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



10



11



12



13



14



15

10. Ueno-Museum Tokyo: Nyoirinkwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 11. Ueno-Museum Tokyo: Nyoirinkwannon, Bronze, Kleinplastik. — 12. Shirakawamura, Uji: Ashuku-Butsu, Bronze, Kleinplastik. — 13. Ueno-Museum Tokyo: Shokwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 14. Ueno-Museum Tokyo: Bodhisattva, Holz, mittelgroß. — 15. Ueno-Museum Tokyo: Shokwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



16



17



18



19



20



21

16. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Holz, mittelgroß. — 17. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 18. Ueno-Museum Tokyo: Bodhisattva, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 19. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 20. Kakurinji, Hyogo: Kwannon, Bronze. — 21. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz.



22 a. Horyuji, Pagode: Tonstatuette, ergänzt



22 b. Horyuji, Pagode: Tonstatuette



23



25



24



26



27

23. Nara: Shokwannon, Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz. — 24. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 25. Ueno-Museum Tokyo: Shaka, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 26. Nara: Nyoirinkwannon, Bronze, Kleinplastik, moderne Fälschung. — 27. Nara, Bodhisattva: Oberteil, Bronze, Kleinplastik, moderne Fälschung



D 000 190 079 4

